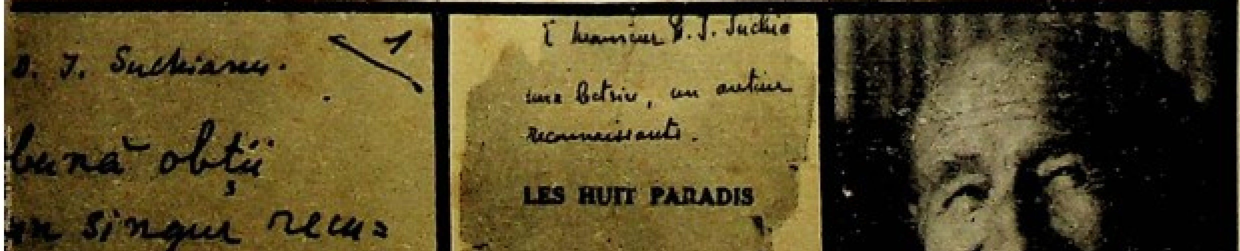
GRID MODORCEA

LITERATURĂ ȘI CINEMATOGRAF

CONVORBIRI
CU D. I. SUCHIANU



GRID MODORCEA

LITERATURĂ ȘI CINEMATOGRAF

Convorbiri cu D. I. Suchianu

CUPRINS

Prima întîlnire 5
Literatură 14
Cinematograf 127
În loc de epilog 236

PRIMA ÎNTÎLNIRE

(2 iunie 1983)

E o seară călduroasă. Toată ziua a fost foarte cald. Stă să plouă. Nu mi-am luat umbrela. E ora șase și jumătate. Pe Bulevardul cinematografelor (nu-i oare semnificativ că D. I. Suchianu locuiește tocmai aici?) e o agitație ca de gală. Abia mă strecor prin mulțime. Deși e joi, în această zonă pare mereu luni, ziua schimbării spectacolelor. Nu mă grăbesc. La ora șapte am întîlnire cu D. I. Suchianu. Înainte de a pleca de acasă, i-am telefonat, am vorbit cu o doamnă, probabil fiica sa, și am anunțat că sosesc azi, la ora fixată, dacă n-a intervenit ceva (nu, nu intervenise), date pe care le stabilisem cu cîteva zile în urmă. La ora șapte fix sun la ușa apartamentului său aflat într-un bloc de pe Zalomit, clădire veche care privește spre Bulevard și Cișmigiu. Se aud cîteva lătrături. Ușa se deschide. Mă întîmpină o doamnă foarte distinsă (aveam să aflu că e una din fiicele lui D. I. Suchianu) și un cîine mare, ciobănesc, foarte „comunicativ". Sînt condus, prin sufragerie și un hol ticsit de cărți, în camera celui mai popular critic român, care mă primește din ușă cu brațele deschise. E îmbrăcat cu o cămașă de noapte gen rubașcă, peste care are un halat roșu de casă. Și primul lucru pe care-l face, după ce îi înmînez ultima mea carte, *Perspectivele creației*, ca să ne cunoaștem mai bine prin fapte, mă conduce pe balconașul care dă din camera sa spre Cișmigiu. O imagine magnifică. Apăruse soarele-apune. Ploaia ocolise și azi Capitala.

— Uite, domnule, ce lucru curios, îmi zice. Aici e pădurea, iar dincoace civilizația, mașinile astea care trec necontenit prin fața primăriei lui Mincu. Vechiul și noul, tema eternă și mereu importantă.

Scanned with CamScanner

Într-adevăr, de aici acest contrast între vechi și nou se citește ca în palmă. Civilizația și patriarhalitatea. Tema romanelor mele. Îi spun. Nu-mi dau seama ce știe despre mine. Mă privește interesat, curios. Mai stăm cîteva clipe pe balcon, apoi mă poftește să iau loc pe un fotoliu, aflat într-unul din colțurile camerei, rugîndu-mă să-l iert cîteva minute, căci are ceva de completat la articolul pentru *România literară*, pe care tocmai îl scria.

E foarte concentrat. Taie, adaugă cîte un cuvînt... Nu-l deranjează zgomotul de afară... Obișnuința.... De atîția ani de cînd probabil locuiește aici... Și-apoi „zgomotul de Cișmigiu" este un fundal sonor odihnitor!

Totul în odaia sa geme de istorie, obiectele au o patină veche, un miros de tradiție... Impresia de dezordine te izbește de la prima vedere. Însă e o dezordine pe care D. I. Suchianu, așa cum mărturisea într-un interviu, o cultivă: „În viața mea n-am fost un om ticăit sau tacticos. Totdeauna am trăit într-o dezordine din care mă descurcam însă foarte bine. Pentru că fiecare animal își are arma lui: unul are coarne, altul copite, altul are unghii. Eu am metodele mele de a mă descurca în lucrurile mele. În dosarele mele, în hîrțoagele mele, în ocupațiile mele. Odaia mea de lucru pare la prima vedere o capodoperă de dezordine. Asta poate să te dezamăgească, dar mă grăbesc să spun că nu este chiar așa. Eu mă descurc în această aparentă dezordine foarte ușor. Iar cînd cineva se pune să facă curățenie, să facă ordine, atunci e catastrofă! Nu mai găsesc nimic..." Probabil că această „dezordine ordonată" e proprie stării sale creatoare sau, altfel spus, e o reflectare a metodei proprii de lucru, de gîndire: „asociația de idei".

Într-adevăr, pe masa neagră, ovoidală, din fag masiv, din mijlocul camerei, se află o „asociație de obiecte" originală: cutii, foarfece, călimări, creioane, ochelari, ceasuri, legitimații (cea ACIN e, bineînțeles, la mai bună vedere), teancuri de cărți, reviste, o lampă electrică, o statuetă reprezentîndu-l pe Traian, cu un „aer legionar", cum avea să-mi zică odată D. I. Suchianu, și tot felul de alte obiecte. Același aspect și în ce privește mobilierul: în afara fotoliului pe care stau, mai văd, puse ici și colo, două scaune, un taburet, două măsuțe, una mai înaltă, pe care se află un abajur încolăcit, ca

Scanned with CamScanner

un Laocoon, în zeci de fire sau „maţe", cum o să aflu că le spune stăpînul lor („mi se tot încurcă maţele ăstea: eu le descurc, şi femeia de serviciu mi le încurcă la loc"), o oglindă mare pe peretele dinspre Cişmigiu, un dulap pentru haine, o bibliotecă-dulap închisă cu geamuri, altă în formă de şifonier simplu, în fine, patul, în faţa uşii, prevăzut cu un suport lateral, fixat pe perete, pe care îşi ţine cărţile „la zi", ca să le aibă la îndemînă, cînd stă în pat. Pe spaţiile libere ale pereţilor atîrnă trei tablouri, reprezentîndu-l pe D. I. Suchianu în tot atîtea ipostaze ale vieţii. Într-unul e înfăţişat ca jurist, „în activitate", în costum pompos, ceremonial, altul e portretul său, bust, iar al treilea e un desen. Camera are puţine covoare, să nu alunece, poate. Bastonul e atîrnat de speteaza scaunului pe care stă.

Îl privesc din nou, după acest tur de orizont prin obiectele camerei sale, cărora sigur le-a dat ceva din personalitatea sa. Căci camera de lucru şi de existenţă seamănă, indiscutabil, cu stăpînul ei. Intimitatea unui om se oglindeşte şi în lucrurile în preajma cărora trăieşte şi pe care le foloseşte zilnic sau aproape zilnic! Neîndoios, aşa cum mărturisea D. I. Suchianu în interviul pomenit, acest aspect (aparent) dezordonat al camerei sale îl incită probabil la ordine în gîndire. Deci aici, în această cameră, a zămislit sutele, miile de cronici, de poveşti-bis! Şi fără să vreau, văzîndu-l cît de concentrat îşi corectează manuscrisul, continui să mă mir. Ce viaţă lungă într-un om atît de micuţ! Cîte a văzut şi prin cîte a trecut omuleţul acesta! Ce mîini miraculoase are! Demne de un Leonardo, de un Dürer! Şi chipul la fel... Ca unul din desenele... din „bătrînii" lui Leonardo. Toată înfăţişarea sa de altfel are o expresivitate „renascentistă"! Şi nu pot să nu mă gîndesc deodată la Michelangelo...

Cred că am o figură uimită, căci acum, cînd pune jos creionul şi se uită la mine, D. I. Suchianu mă priveşte la fel de curios ca adineaori în balcon. Îmi zîmbeşte cu tot chipul. Am impresia că roşeşte. Poate că şi eu mă ruşinez puţin. Da, ne privim. Stăm faţă în faţă. N-am stat niciodată aşa. Două generaţii atît de diferite! Ne desparte o jumătate de veac! Oare vom găsi acel limbaj comun care să fie folositor şi cititorului? Dar nu am vreme să-mi mai fac şi alte gînduri, că

Scanned with CamScanner

D. I. Suchianu clipește de cîteva ori iute din genele ochilor săi micuți, ca de chinez, și începe să-mi vorbească. Îmi vorbește de parcă ar continua un dialog întrerupt.

— Am o carte la „Minerva", care o să-mi apară în curînd.* O carte despre trei lucruri fundamentale: sufletul, moarte și artă. Cea mai grozavă definiție a sufletului a dat-o Lenin: „Sufletul e manifestarea materiei vii superior organizate". Mult am mai învățat eu de la marxiști! Vezi, e o definiție prudentă. Ce înseamnă superior? De asta mă ocup eu în carte. Superior. Ceva ce vine după altceva mai vechi. Superior organizat. Numai omul poate fi. Animalele n-au suflet. Numai omul are. Se crede că dacă vorbești de suflet e ceva mistic. Prostii! (Bate cu palma în masă.) E ceva științific, domnule! Sufletul... Ce chin pe psihologie! Dar psihologia e știința comportamentului. Așa am definit-o eu. Iar moartea e comportamentul suprem ales de om. Căci omul a ales moartea: E ființa care a ales! Cînd Dumnezeu le-a spus lui Adam și Eva „bucurați-vă, mîncați, dar numai din pomul cunoașterii nu", el nu le-a poruncit. Nu. Le-a spus „vă informez că..." Iar omul a ales cunoașterea, adică moartea. Frumusețea omului e că a înțeles că moartea înseamnă cunoaștere. Și a ales acest comportament. Toată istoria civilizației e o luptă între comportamentele umane: între activism și inhibiție, între funcție și organ. Toată ființa omului e organ. Cînd el face o acțiune, are o comportare la care participă toată ființa lui... Comportamentul e ceva instinctiv, natural... Și gîndirea e ceva instinctiv. Ea se află, ca și sufletul, peste tot, în tot organismul omului... Cînd eu citesc o carte, mă izolez, mă comport „civilizat", închid ferestrele, ușa... mă izolez de lume, deci mă omor puțin. Noi zilnic murim de zeci de ori. De mii de ori. Însă nu-i vorba de moartea ultimă, ci de morți parțiale, de minimorți. Morți de comportament cotidian. Orice comportament pune în acțiune organismul și anulează alt comportament. Pe cel anterior. Cînd o comportare s-a terminat, omul e iarăși disponibil să creeze alte acțiuni. Vezi, dumneata, animalele au comportamente de

---

* E vorba de *Alte foste adevăruri viitoare*, care a primit bunul de tipar pe 5 iulie 1983.

Scanned with CamScanner

BCU IAȘI

instrumente. Fiecare e o unealtă! Numai omul e altceva. El nu-i o unealtă, pentru că numai el poate să producă o infinitate de unelte. La fel ca și în cazul artei. Arta e vrajă. Și omul poate produce o infinitate de vrăji. Totul se bazează pe cauză și efect. O cauză mică produce un efect fantastic. Ești pe munte. Strigi. O cauză mică. Dar strigătul tău declanșează o avalanșă și mori. Ce efect! Așa și cu vraja, cu arta. Omul are nevoie de ea. De aici apare și altă nevoie, nevoia de a fi co-autor. Asta e povestea-bis. El vede ceva pe pînză și la un moment dat apare un moment-cheie, cînd spectatorul, care a fost pentru o viață întreagă ignorant, se dezînșeală. Și dezînșelarea asta îl face să se deștepte pentru tot restul vieții...

D. I. Suchianu îmi vorbește aproape de o oră. Ce spune, mi se pare ca un poem în proză. E într-o vervă deosebită. Vrea să mă uluiască de la început sau e așa mereu, în această formă spirituală plină de sănătate și tinerețe?! Am impresia că poate vorbi interminabil pe aceste teme fundamentale. Prima întîlnire, tot ce aud acum, constituie, cred, o mostră a gîndirii lui D. I. Suchianu. Asocieri sclipitoare de idei, salturi de la un plan logic la altul, paradoxe originale... Îi ascult avalanșa de gînduri și înclin să-i dau dreptate lui G. Călinescu. Și lui Ionel Teodoreanu. D. I. Suchianu e așa cum zic ei, cei doi mari scriitori, dintre care unul exaltat, amestec de romantism, luciditate și genialitate, ce l-au cunoscut îndeaproape și încă din fragedă junețe, din epoca ieșeană, plină de fervoare creatoare, de început de lume, a *Vieții românești*.

În volumul său de amintiri, *Masa umbrelor*, Ionel Teodoreanu scrie:

„Și bucureșteanul Suchianu a trecut de cîteva ori, prin redacție, elegant, sportiv, ruginit, creț, clipicios, graseindu-și teoriile și paradoxele (cu sorbituri intermitente ca de supă), foarte pitoresc, uneori parodiant hazos, alteori frenetic, făcînd scenă din locul lui — ceilalți, în raport cu el, devenind sală, adică spectatori. Așa e Suchianu: un om-spectacol, pe care unii îl aplaudă, alții nu. Profesorul Ibrăileanu îl asculta cu interes."

Scanned with CamScanner

D. I. Suchianu vorbește întruna. Vreau să intervin, să trecem la subiectul nostru, să facem un plan de lucru. Se vede însă că e prea pătruns de subiectul viitoarei sale apariții editoriale și trebuie să aștept un moment de pauză. Deocamdată mă întreb cum voi putea dialoga cu dînsul? Cum voi putea obține mărturii despre Eminescu în atmosfera epocii, a Iașului sau Bucureștilor de-atunci?! Care era climatul spiritual, cultural al acelor vremi, evident, văzute, filtrate, prin prisma proprie? Și oare cît de deformatoare este această „prismă"? Cum vor apărea prin ea Caragiale, Ralea, Sevastos, Ibrăileanu, Stere, Sadoveanu, frații Teodoreanu, Ștefana Velisar, Topîrceanu, Demostene Botez, Carp, Minulescu, Galaction, Philippide, Hortensia Papadat-Bengescu, Otilia Cazimir, Gherea, Pătrășcanu, Vianu, Gib Mihăescu, Pandrea, Comarnescu, Călinescu și atîția alții?

O primă „mostră" mi se oferă chiar acum. D. I. Suchianu a trecut la amintiri de acest fel și-l evocă pe însuși Iorga.

Mă gîndesc la ce scrisese G. Călinescu despre Suchianu. Încercînd să însăilez această carte de conversații, îmi propun să-l descopăr pe adevăratul D. I. Suchianu și, dacă ar fi posibil, să refac urmele infraestetice ale procesului său creator, cît și pe cele ale confraților săi, care și-au exprimat puncte de vedere față de personalitatea sa.

La pagina 913 a monumentalei sale *Istorii...* (ediția 1982), Călinescu scrie:

„D. I. Suchianu, om de mare viociune intelectuală, priceput în filozofie, psihologie, sociologie, științe juridice, dizertează pe orice temă care-i pică în mîini: literatură, amor, tinerețe, prostie, cinematograf, enunțînd judecăți aforistice adeseori sclipitoare. Dar apoi mimica aceea repede a ideilor, volubilitatea nemaipomenită, obosesc. În critica literară, observațiile sale sînt toate pătrunzătoare, nu implică din păcate și o judecată de valoare."

Atît. Să fie oare aici concentrat totul despre D. I. Suchianu? Mă uit la „omul-spectacol". Are 87 de ani. Pe 2 septembrie 1983 împlinește 88. Optzeci și opt! Are aceeași vîrstă cu cinematograful!

Scanned with CamScanner

O vîrstă de copil teribil printre „limbaje"! Poate că din marea dragoste pentru această „a șaptea artă", D. I. Suchianu își păstrează tinerețea spirituală și fizică. A trecut prin toate „vîrstele" sale triumfător și a rămas la fel de sclipitor, de spectaculos ca în perioada interbelică, cînd a putut fascina o pleiadă întreagă de spirite alese.

Mă gîndesc la cărțile sale de început: *Despre avuție*, *Aspecte literare*, *Puncte de vedere*, *Manual de sociologie*, *Curs de cinematograf*, scris pînă în 1932, îl ascult cum trece de la o idee la alta, de la planul real la cel metafizic cu o ușurință de poet, și mă uimesc de atîta originalitate în diversitate, de atîta risipă de inteligență, de atîta viață cîtă poate exista în acest micuț om care sfidează bătrînețea, „acel lucru, cum spune adesea, parafrazîndu-l pe Valéry, care nu li se întîmplă decît altora". Iar cît privește moartea, D. I. Suchianu crede că întotdeauna ea îi privește pe ceilalți, căci cînd tu mori, ceilalți se ocupă de moartea ta!

Cînd mi s-a propus să scriu „o carte despre și cu Suchianu", o carte de *convorbiri* deci, și probabil de convorbiri vii, polemice, demne de vîrstele noastre atît de diferite, am fost surprins. De ce eu? Am ezitat multă vreme. Vreo cîteva luni. Nu pentru că asta însemna un travaliu imens, un mare consum psihic și un timp prețios pe care l-aș fi folosit poate în scrierea unor cărți proiectate, ci pentru că pe D. I. Suchianu nu-l vedeam decît ca pe o „enciclopedie ambulantă", un personaj „trăsnit", care se pune în centrul universului, care nivelează totul după niște criterii personale, singurele valabile, transformînd orice în „pretext" pentru „originalitățile" sale. Îl citeam curent în *România literară*, îi citisem și cîteva cărți de film, dar nu reușisem să „comunic" cu opera sa, cu o gîndire exersată în toate domeniile, dar, mi se părea, fără o bază estetică, estetica pentru mine fiind un fel de supremă știință, poate singura capabilă să ordoneze lumea și să acceadă la filozofia creației, ca esență a rostului nostru pe pămînt.

Ceea ce m-a determinat să *încerc* însă a fost tot Fortuna. Ne-am întîlnit, acum vreo trei-patru săptămîni, întîmplător pe stradă. Și am avut ocazia, pentru prima oară, să fiu singur cu dînsul, căci în toate cele-

Scanned with CamScanner

lalte împrejurări cînd l-am întîlnit, și asta de zeci de ori, l-am găsit înconjurat de admiratori. Atunci, în acea discuție de peste o jumătate de oră, am avut revelația „personajului meu". Mi-am dat seama că o conversație — fluviu cu D. I. Suchianu, cît presupune o carte, este o experiență unică, irepetabilă. Am avut, dintr-o dată parcă, surpriza descoperirii unui om necunoscut. Intram într-o lume neștiută căreia, bănuiam, o să-i aflu multe taine — spre folosul tuturora. Acel moment de cunoaștere propriu-zisă mi-a arătat cît de grăbiți sîntem în a eticheta un om, o muncă, o operă. Am înțeles deci că mi se oferise șansa să descopăr și să comunic un spectacol rar, o experiență neobișnuită. Atunci m-am hotărît. Și am început să mă documentez, să citesc lucruri pe care le știam mai puțin sau nu le știam deloc. Despre epoca începutului de secol, despre *Viața românească*, despre perioada interbelică... Așa am dat peste cele două „judecăți celebre" citate mai înainte.

Mi se propusese (de către redacție) o structură de carte axată pe o cronologie biografică, un fel de memorii pe etape. Eu urma să consemnez amintirile lui D. I. Suchianu despre personalitățile pe care le-a cunoscut, despre climatul literar al țării noastre înainte și după 23 August 1944... Aș fi dorit mai mult o carte pe teme, așa cum le înșirase Călinescu, de pildă.

Și în drum spre casa lui D. I. Suchianu, am avut tocmai această idee simplă a viitoarei cărți, a titlului și structurii ei. Îi spun acum acest fapt, cînd înțeleg că a sosit momentul, în sfîrșit, să discutăm despre obiectul propriu-zis al întîlnirii noastre. Ideea mi-a fost inspirată de cele două opinii sus-pomenite. Așadar, va fi o carte pe diferite teme dragi maestrului, avînd darul să-l definească pe „omul-spectacol", teme abordate, într-adevăr, într-o amplă și densă discuție în perioada 2 iunie 1983 — aprilie 1985 (cu puțin înainte de moartea sa), convorbiri dintre care însă, deocamdată, în acest spațiu tipografic, ofer cititorilor doar pe cele mai largi, referitoare la literatură și cinematografie, domenii care de altfel îl și reprezintă cel mai bine pe D. I. Suchianu.

Cartea, însoțită, indiscutabil, de o ilustrare adecvată, de documente fotografice din „arhiva" familiei Suchianu, va prezenta, conform gîndului inițial, o struc-

Scanned with CamScanner

tură vie, cu o tematică în mișcare exhaustivă, foarte potrivită pentru a caracteriza și surprinde, în toată complexitatea ei, această „enciclopedie vie", care este D. I. Suchianu. Cred că am găsit un criteriu valoric, o structură-portret, legînd cele două aprecieri celebre într-o unitate poetică.

D. I. Suchianu este și el la fel de entuziasmat de această idee. Se bucură ca un copil. „Minunat, o să iasă ceva minunat", repetă de cîteva ori. Amîndoi vedem deja cartea. Avem scheletul. Ne trebuie acum „carnea", adică un program riguros de lucru, să ne întîlnim cel puțin o dată pe săptămînă, să parcurg materialele pe care mi le dă să le citesc, texte inedite, cărți sau reviste mai vechi pe care n-am de unde să le iau pentru a mă documenta, cum ar fi colecția *Vieții românești* pe care îmi spune că o are. „Avem vreme, îmi zice D. I. Suchianu, s-o luăm pe îndelete. Nu ne grăbește nimeni. Doar scriem o carte, nu un interviu. Și asta-i treabă migăloasă. Dar viitorul ne stă în față, timpul e cu noi". Un asemenea optimism nu cred că pot avea decît oameni de vîrsta și cu faptele lui D. I. Suchianu.

Mă ridic și mă pregătesc de plecare. Nici nu știu cînd au trecut două ore, două ore și ceva. Îmi spune să-i dau luni un telefon, să stabilim următoarea întîlnire. În acest timp, adaugă, o să caute și-o să-mi pună la dispoziție cîteva materiale absolut indispensabile pentru munca la care ne-am înhămat. Mă conduce „repede" („am de terminat cronica") pînă la ușa de la intrare. Aici pare că a uitat tot ce pusesem la cale. „Pe luni, maestre, la revedere!" Ne strîngem mîinile. Îmi mai zîmbește o dată, cu surîsul său inconfundabil născut de o mișcare „actoricească" a feței, studiată, ca în timpurile eterne, ale *Commediei dell'arte*, și dispare.

Acestea sînt primele „repere" cu care a debutat cartea. Simt că a început să se nască. Sînt încrezător.

Scanned with CamScanner

Citind cărțile lui D. I. Suchianu, nu cred că greșesc dacă pun literatura pe primul plan al preocupărilor sale, deoarece chiar și atunci cînd scrie despre cinema, cînd e cronicar cinematografic, calitate care i-a adus popularitate, el face literatură. D. I. Suchianu, de altfel, demonstrează într-o carte întreagă, *Cinematograful, acest necunoscut*, că cinematograful este literatură! Vrînd de fapt să spună că este *poveste*. Căci literatura are la bază povestea, așa cum la baza vieții, a comunicării dintre oameni, se află tot povestea (mitul). *Oamenii comunică povestind.* (Comunicarea fiind o formă superioară de dialog, nu simplă informare). Desigur, unii o fac mai bine, alții mai prost. Există și o categorie de oameni, scriitorii, care trăiesc din a povesti, care s-au specializat în acest sens. În felul lor și criticii povestesc, sînt o categorie aparte de scriitori. *Istoria...* lui G. Călinescu nu se citește ca un roman-fluviu cu totul special?

Sigur, sînt modalități și modalități de a povesti... idei. Ceea ce face inconfundabil scrisul lui D. I. Suchianu este calitatea sa orală, vie, cu totul aparte: el povestește idei ca nimeni altul, după logica hazardului, a asocierii, printr-un amestec constant de teribilism, haz și adîncime. Deseori filmele pe care le povestește D. I. Suchianu sînt mai interesante decît originalele. Sînt ca o pagină bună de literatură, ca o sursă literară valoroasă față de o ecranizare proastă. Faptul e valabil cînd o face fie în scris, fie în dialog, prin viu grai. Iar marele talent al lui D. I. Suchianu stă în capacitatea sa de a inventa „povești-bis": pornește de la o carte, de la un film, de la un tablou etc. și ajunge să povesteas-

Scanned with CamScanner

că *altceva*, adesea mult mai interesant, mai incitant decît punctul de plecare. Pentru că ceea ce se naşte are ambiţia să fie Totul, să cuprindă esenţa şi aparenţa, finitul şi infinitul.

D. I. Suchianu e în stare să brodeze în jurul unui subiect dat atîtea poveşti-bis de cîte ori i se iveşte prilejul să scrie sau să vorbească despre el, reluîndu-l şi reamintindu-şi parcă mereu altfel, cu noi nuanţe, cu noi detalii, cu noi idei. Puterea sa de observaţie, şi de memorizare, e de altfel impresionantă. Revăzînd filmul sau recitind cartea despre care îţi vorbeşte, îţi dai seama că acele amănunte există, sînt acolo, dar nu le-ai remarcat, le-ai trecut cu vederea. Şi poate ele nu-s importante, dar pentru D. I. Suchianu sînt foarte importante, căci din ele alcătuieşte o poveste mirifică sau un adevăr de viaţă. În acest fel, avînd deci percepţia pură, vie, nealterată, procedează şi cutare trib primtiv (McLuhan, în *Galaxia Gutenberg*, relatează un asemenea fapt), care pus în faţa unui film remarcă pe ecran, în planul doi sau trei, ceea ce nici autorii lui nu şi-au dat seama cînd au înregistrat evenimentele pe peliculă. De aceea la D. I. Suchianu optica de a privi, de a înţelege un fapt de artă sau de viaţă este atît de curioasă încît deseori stîrneşte ilaritate şi chiar judecăţi pripite. Dar dacă înţelegem specificiul crticii sale, dacă înţelegem că D. I. Suchianu face literatură, mai exact, poveşti-bis din tot ce atinge, atunci nu vom mai căuta criterii obiective, nu vom mai căuta judecăţi de valoare acolo unde se încearcă de fapt să se creeze pur şi simplu valori, idei-poveşti, să se inventeze altceva decît este şi a fost!

Dar toate acestea le vom diseca pe larg în cele ce urmează. Înainte de orice însă, referitor la problema creaţiei, trebuie lămurit esenţialul: De ce D. I. Suchianu, care are un extraordinar har de a povesti, de sorginte caragialescă, nu a scris proză, nu a scris schiţe sau romane şi a apelat la forme alăturate genurilor consacrate, la alte modalităţi de a povesti viaţa şi ideile? Poate pentru că în scrierile sale personajul principal, singurul de altfel, este el însuşi în dezbatere necontenită cu sine, este, cu alte cuvinte, spectacolul minţii sale?!

Scanned with CamScanner

Ca atare, încep dialogul despre literatură cu această întrebare :

— *De ce n-ați scris proză, romane bunăoară ? Știu că accidental ați scris doar o povestire,* Noi proastele, *apreciată în mod deosebit de G. Călinescu. De ce nu ați perseverat în acest sens ?*

— Pentru că beletristica e lucru subțire. Dar am practicat-o și eu în două moduri și încă foarte abundent. În primul rînd prin acel roman nou care este critica literară. Critica romanelor... Să scrii un roman despre toate romanele ! Asta e o invenție a *Vieții românești*... Și, în al doilea rînd, am făcut beletristică prin cronicile cinematografice ! Eu am scris cel puțin două mii de romane în cronicile cinematografice pe care le public de peste 60 de ani !...

— *V-am citit aceste „noi romane" despre sau după romanele lui Roger Martin du Gard, Sadoveanu, C. Stere, Thomas Mann, Gladkov, Șolohov...*

— Johan Bojer... În ultima mea carte, *Alte foste adevăruri viitoare,* scriu despre un roman al acestui mare scriitor. Romanul se cheamă *Dyrendal.* Să citești neapărat acest studiu al meu intitulat *Un romancier al turbării...*

Îi spun că l-am citit și nu o dată, mai ales pentru începutul lui, unde se află concentrată, în cîteva rînduri, adevărata profesiune de credință a criticului-povestitor D. I. Suchianu, transestetica sa, cum o numesc eu, sau arta poetică explicită.

— *Pentru a înțelege mai bine cele două moduri prin care faceți literatură, cred că e mai mult decît necesar să reamintim aici această concepție.*

D. I. Suchianu e de acord. La pag. 117 a cărții sus-pomenite citim :

„Anatole France, el, care era un așa de mare romancier, spunea totuși că romanul de mîine îl vor scrie criticii literari. Și un mare critic literar, Garabet Ibrăileanu, credea că France are dreptate. Iar André Gide exprima cam aceeași părere în celebra lui vorbă «eu, cînd scriu o carte, scriu numai jumătate din ea ; cea de-a doua o scriu cititorii». Nu era o butadă, ci, minunat exprimată, o minunată idee : dialogul autorului cu publicul. Sau, dacă preferați, co-autoria cititorului. Este acea poveste-bis ascunsă în cutele poveștii scrise

Scanned with CamScanner

și pe care marele public o ghicește și o scrie în gînd. Ba, uneori, chiar pe hîrtie. Așa a fost fermecătoarea carte a lui Emile Faguet: *En lisant les beaux livres*, adică savuroasa poveste a «povestitorului povestit». Ibrăileanu numea asta *Note pe marginea cărților*, rubrică preferată și intens practicată de revista *Viața românească*. Eu însumi am scris multe asemenea povești".

— Într-adevăr, multe, intervine D. I. Suchianu, dacă mă gîndesc și la sutele de „romane" din cronicile mele cinematografice. „Povestitorii povestiți" au fost zecile și sutele de personaje-cineaști și filmele lor.

Mă grăbesc să-i spun lui D. I. Suchianu că asemenea scrieri eu nu le-aș numi „romane", ci „povestiri-bis", un nou gel literar, să-i zicem, unde dialogul cu cititorul, fenomenul de co-autorie, se realizează pornindu-se nu de la fapte de viață, cum pleacă de regulă romancierul, ci de la fapte de artă, cum pornește de obicei criticul. Evident, e un gen mai pretențios, care cere un grad de inițiere din partea cititorului, un anumit „rodaj" intelectual. Ba chiar e de preferat — dacă nu obligatoriu —, ca el să fi citit în prealabil cartea sau să fi văzut filmul, să cunoască deci povestea inițială, de bază, de la care pleacă, cum e și firesc, povestea-bis. Cititorul se vede pus, asemenea spectatorului teatrului antic, care venea cu mitul știut de acasă, în situația specială de a confrunta povestea sa bis cu povestea dumneavoastră bis și, evident, cu povestea inițială. Sigur, sînt și cititori ai poveștii dumneavoastră bis care nu cunosc povestea inițială. Și sînt convîns că poveștile bis semnate de D. I. Suchianu au destui asemenea cititori. Ei vă citesc doar din plăcerea de a vă citi. Nu-i mai interesează „povestitorul", ci doar ceea ce se povestește despre el. Fără îndoială că astfel de cititori sînt avertizați cu ce fel de literatură au de-a face. E mai rău pentru cei neavertizați și e și mai rău pentru cei care resping un asemenea gen de literatură. Aceștia din urmă, probabil, nu acceptă decît punctul lor de vedere. Pentru neavertizați însă se deschide perspectiva denaturării sensului obiectiv al literaturii, al artei.

Și totul pornește de la absolutizarea ideii că sînt atîtea povești-bis cîți cititori (spectatori) sînt. Sau, altfel spus, sînt tot atîtea romane (filme) cîți cititori (spectatori) sînt. De fapt, nu există decît *Război și pace*, ca

Scanned with CamScanner

să iau un exemplu comentat adesea în cărțile dumneavoastră, un singur roman adică cu acest titlu, romanul scris de Tolstoi. Nici măcar un alt roman cu același titlu nu mai există, dară-mi-te cu același stil și conținut!! Ne mințim dacă credem că vreunul din celelalte mii sau milioane de romane-bis, oricît de iscusit povestite, poate să-l înlocuiască sau concureze măcar pe cel inițial! Cele mai geniale și „declarate" romane-bis nu au mai nimic de-a face cu modelul inițial, așa cum este *Ulise* al lui Joyce față de *Odiseea* lui Homer, sau cum este romanul-bis al lui Unamuno, *Viața lui Don Quijote și Sancho*, față de capodopera lui Cervantes. Și în acest sens e de ajuns să aduc ca argument suprem inegalabilele demonstrații ale lui Borges din *Pierre Menard, autorul lui Quijote, Istoria războinicului și a prizonierei* și altele.

Masa uriașă de co-autori, pe de altă parte, este anonimă. Co-autorul lui Gide pornește de la acea „jumătate" de carte deja scrisă. Pentru scriitor nu există decît cartea întreagă pe care o predă editurii, care apare în librării, și doar un ipotetic cititor sau, mai exact, un cititor ideal pe care el îl creează o dată cu opera. În fine, faptul că nu există decît un singur roman *Război și pace* îl dovedește limpede critica literară propriu-zisă, care își definește funcția prin *supunerea la obiect*, cum spunea însuși mentorul dv., G. Ibrăileanu, prin acordarea „subiectului" cu obiectul, prin obiectivizare, prin aplicarea exactă a legilor esteticii generale asupra legilor particulare ale operei, asupra infraesteticii ei, asupra concepției despre lume și artă a autorului respectiv. Pentru absolut toți criticii literari serioși, *Război și pace* înseamnă același lucru, chiar dacă perspectivele se schimbă. Adică toți au căzut de acord asupra esenței acestui roman, nici unul din ei nu inventează alte date istorice, alte personaje, altă filozofie, alte semnificații. Dimpotrivă, pe cele recunoscute caută să le adîncească și mai mult, să le dea explicații noi prin prisma experiențelor ulterioare prin care a trecut omenirea. Criticii adevărați nu se lasă, în această supunere la obiect, influențați de conjunctură, nu se lasă în voia unui demon afectiv, care să le deplaseze percepția intelectuală și simțul adevărului în alte direcții. Numai structurile strict creatoare, ale artiștilor, ale

Scanned with CamScanner

scriitorilor, își cultivă la maximum acest demon subiectiv.

Faptul poate fi observabil și în genul de literatură — *povestea-bis* — pe care îl practicați chiar dumneavoastră cu atîta consecvență de cînd, probabil, ați publicat primul articol, primul gînd pus pe hîrtie și încredințat tiparului. Cînd vă citesc articolele sau cronicile am impresia că ați inventat alte cărți, alte filme. Dovadă că, deși cunosc bine povestea inițială, nu mă mai interesează decît povestea dumneavoastră bis. Pe ea o citesc și o urmăresc (chiar și în celelalte articole și cronici, pe care le aștept să apară cu nerăbdare, căci fiecare scriere semnată de D. I. Suchianu este un fragment, o părticică dintr-o Mare Poveste-bis, dintr-un inedit roman-fluviu) ca pe o *aventură a cunoașterii*, mereu surprinzătoare, ca pe o altă povestire inițială, complet nouă, o povestire (cu ramificații) a unor idei asociate în chip inedit, paradoxal și misterios, de la care pot purcede noi și noi povești-bis.

D. I. Suchianu m-a ascultat cu atenție. Acum mă privește întrebător ca și cum ar vrea să știe ce-am urmărit cu teoria asta. Niciodată nu-mi contrazice punctul de vedere. „Trece" peste el. Iar cînd îi fac portretul spiritual, cînd pun diagnosticul asupra muncii sale, rîde doar din priviri, aprobîndu-mă. Ca o continuare logică a demonstrației mele, îl întreb :

— *Dacă povestea dumneavoastră bis are acest înțeles pe care i l-am dat eu aici, adineaori, la ce mai e nevoie de povestea inițială ?*

— Păi n-ar prea mai fi nevoie de ea. Foarte adeseori eu povestesc idei așa cum îi place cititorului. Îmi cunosc bine cititorul. Dialogul cu el e substanțial. O carte care nu are poveste-bis nu-i o carte bună.

— *Acum poveștii-bis i-ați dat înțelesul clasic ; cu alte cuvinte, pledați pentru literatura cu final deschis.*

— Într-o bucată literară bună totul e deschis, orice moment, orice episod, orice personaj poate să declanșeze o veritabilă poveste-bis.

— *Deci povestea-bis în general, nu așa cum o practicați dumneavoastră, aparține operei literare inițiale ?*

— Da, ea face corp comun cu opera.

Scanned with CamScanner

— *Atunci condiția ca ea să apară, să existe, este indisolubil legată de capacitatea cititorului de a o sesiza. De a o sesiza ca pe o urmă infraestetică.*

— Păi dacă cititorul nu are capacitatea de a o extrage, de o utiliza pentru propria delectare și cunoaștere sau pentru a o împărtăși altora, nu se poate numi co-autor.

— *Așadar, povestea-bis aparține operei literare în măsura în care aparține și cititorului ei.*

— Sau invers. Fără discuție însă, esențialul este ca literatura să fie de calitate. Și sînt puțini literați care fac literatură bună. Marii literați sînt sobri. Așa era Voltaire, Caragiale, Jules Renard... La fel, marii nuveliști, Flaubert, Goncourt, nu erau înfloriți, nu foloseau stilul ornat...

— *Afară de Caragiale, pe care l-ați citat, ce alți scriitori români au folosit acest stil sobru?*

— Sadoveanu, Coșbuc, Brătescu-Voinești și chiar Mușatescu, care are o carte formidabilă, *Scrisori fără adresă.*

— *Un alt scriitor sobru, căruia i-ați inventat una din cele mai fantastice povești-bis, este Thomas Mann.*

— Da, Thomas Mann, un scriitor cu un stil simplu, ca Gide, fără formule de efect, fraze-revolver sau acuplări lexicale senzaționale. El a descoperit cea mai subtilă categorie a vieții: maladia. Maladia înțeleasă ca exagerare a sănătății. Ea e arma cu care noi răpunem moartea. Nu ca doftorii, cu injecții, ăstea sînt paliative, ci cu suplimente de sănătate generală. Bolnavii nu sînt cei din sanatorii, ci cei din afară. În acea lume vrăjită din vîrful muntelui — „Zauberberg" —, replica cheie este cea pe care o spune un bolnav vizitatorului care dîrdîia de frig: „noi, cei de aici, nu sîntem niciodată bolnavi".

— *În poveștile ultimului deceniu mai ales, această idee poate fi foarte des întîlnită. Ea a devenit o metaforă a sistemelor absolutiste, de tipul hitlerismului. Sînt sute de cărți și filme unde personajele fug de lumea anormală în care trăiesc și se izolează într-un sanatoriu sau pe o insulă, ca într-un refugiu al normalității, salvator.*

— Cum se întîmplă în filmul acela argentinean *Insula*... Ca tinerii să-și salveze dragostea de lumea os-

Scanned with CamScanner

tilă din afară, se adăpostesc într-un sanatoriu de alienaţi, unde-şi găsesc liniştea. De altfel, întotdeauna în literatură marile iubiri nu s-au putut împlini decît prin fugă, izolare, prin ruperea de lumea ostilă îndrăgostiţilor...

— *În* Adela, *Ibrăileanu citează un aforism de-al lui Napoleon: „Victoria în dragoste se obţine prin fugă".*

— Exact cum nu a procedat el. Un militar ca Napoleon putea spune că victoria în dragoste se obţine prin cucerire. Multă vreme mi-am zis că cele două valori fundamentale, ale vieţii în genere şi ale literaturii în special, sînt amorul şi ambiţia socială. Acum cred că cel dintîi sentiment nu-i decît o variantă a celui de-al doilea. A face curte cuiva înseamnă a-l cuceri, nu numai pe el, ci şi tot ce există în jurul lui. A cîştiga deci prestigiu social. Despre aceste lucruri scrie minunat de bine Bojer în romanele sale.

— *Care este secretul acestui fel minunat de a scrie, secretul, în fond, al artei literare?*

— Calitatea scrierii este originalitatea, noutatea. Dar nu orice fel de noutate, ci una importantă. Uite, se fac filme proaste, dar cînd se face un lucru bun, acest lucru e exploatat cu o bogăţie şi o abundenţă care nu există în alte arte. Şi faptul că filmul e făcut din bucăţele dă posibilitatea spectatorului să fie co-autor. Acesta este secretul artei lui Caragiale. Opera lui e făcută din bucăţele. De aia toată lumea le ştie pe dinafară. Ibrăileanu spunea negru pe alb: „Ideal ar fi o bucată literară în care totul să fie ghicit de cititor, ca la cinematograf".

— *În celebrul său studiu din 1926* Creaţie şi analiză, *Ibrăileanu spunea însă altceva, un lucru şi mai extraordinar:*

„Dacă s-ar putea cinematografia şi fonografia conţinutul unui roman, am vedea pe pînză figurile personagiilor, gesturile lor, toată înfăţişarea şi purtarea lor şi am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămînea ceva: ceea ce autorul citeşte în sufletul personagiilor şi *ne spune.*

Aşadar, cinematograful şi fonograful ne-ar da numai *comportarea* personagiilor. Ceea ce nu ne-ar putea da ar fi *analiza* sufletului lor".

Scanned with CamScanner

Iar filmului Adela, *prin care Mircea Veroiu a încercat să ecranizeze romanul omonim al lui Ibrăileanu, tocmai acest lucru îi lipsește! Este un film de comportament și nu de analiză a sufletului personajelor. Pare un ambalaj frumos, dar fără conținut, fără viață în el. Și această opinie a lui Ibrăileanu, legată de previziunea filmului sonor, rămîne și azi valabilă, deși cinematograful a trecut prin atîtea cuceriri tehnice; filmul lui Veroiu fiind ca o perfectă confirmare a ei. Cu toate că filmul e făcut din bucățele, secretul romanului* Adela, *„cel mai bun roman românesc de analiză", cum spune Călinescu, a rămas intact, deși, ca nici un alt roman de-al nostru, el este conceput numai din bucățele, din fragmente de stări intelectuale, din „note" de jurnal „pe marginea sufletelor" celor două personaje principale analizate și disecate de Ibrăileanu. Secretul artei literare deci nu cred că stă în acest tip de compoziție. Faptul că romanele lui Dostoievski, de pildă, nu sînt făcute din „bucățele" cinematografice, nu mă împiedică de a le trăi și a le memora ca pe cele mai vii și scurte creații. Dimpotrivă.*

— Sigur, secretul originalității este talentul. Fără talent nu există artă literară.

— *Iar talentul este capacitatea de a combina lucrurile, cuvintele, culorile etc., în așa fel încît, insuflîndu-le o nouă viață, să le poți ridica la concept, la idee.*

— Exact în acest sens am și eu o teorie. O teorie a limbajului. Cuvintele sînt actori, au o funcție care coincide cu un rol. Fiecare cuvînt joacă în mai multe piese și fiecare semnificație a sa e un rol. Gîndește-te la lucrurile oarbe, care sînt gagurile, dar combinate capătă o funcție, un rol, o semnificație, o maliție, un ajutor... Atunci totul, chiar și bătăile cu frișcă, se transformă în actori.

— *Dar aceasta nu-i decît o convenție estetică, este limbajul artistic.*

— Limbajul este întotdeauna artistic. Pentru că fiecare cuvînt este un actor care joacă cinci, șase, șapte, zece roluri diferite. El poate juca mai multe roluri deci, dar alege cîte unul o dată. Dacă ești poet, le combini, le aduni, le faci să se contrazică... În știință se întrebuințează ideea de funcționare, care e sinonimă cu ideea de rol. E același lucru... Și ea se aplică cel

Scanned with CamScanner

mai bine în cazul gagului. Gagul e o combinație între obiecte care, împreună, capătă semnificație omenească, *devin om*. Charlot, de pildă, e un om paradoxal, care nu are absolut nimic, e sărac, prăpădit, slăbănog, prostuț, leneș, neîndemînatec, stîngaci și ghinionist. Și totuși el nu face decît să dea, să sară în apărarea altora. Pentru că el are un mare aliat și complice : *universul*, toate legile de univers care îl ajută să iasă din încurcătură, să dea cuiva ceva... Ți-aduci aminte, în *Luminile orașului*, el, care n-are nimic, îi dăruiește fetei iubite, oarbei, universul, adică *vederea*, adică florile, strada, pomii... E cea mai frumoasă poveste din lume... Charlot știe că obiectele concrete sînt pachete de ecuații de univers. Și se folosește de ele, le combină în fel și chip. Căci ele sînt sprijinul omului dintotdeauna. Grecii au dominat lumea cu asemenea idei, care apoi au fost ignorate. Cum e acea parte ultimă a universului, atomul lui Democrit ! Și cu ce a venit știința modernă, biologia, în schimb ? Cu o rușinoasă teorie, cu ridicolul gestaltismului, al structuralismului.

— *Cred că sînteți nedrept cu rezultatele muncii unor mari savanți, psihologi, lingviști, filozofi... Însuși Marx, în Capitalul, cum se știe, fără s-o fi numit așa, a folosit metoda analizei structurale. Ar fi să considerăm ridicole cele mai moderne cuceriri ale sociologiei, ale viitorologiei, care se bazează pe teoria sistemelor și a modelelor !*

— Păi ascultă și dumneata cum sună teoria asta : „un lucru e structură, făcută din lucrurile din care acel lucru este făcut". Seamănă cu fudulia omului care tocmai a inventat praful de pușcă. Scamatoria, cacealmaua, e special de vizibilă cînd structuralismul recunoaște că există și structuri... mai așa... nu prea evidente, nu prea... structuri... da, e ceva foarte științific !

— *Nu înțeleg în ce scop au făcut scamatoria, cacealmaua asta, oameni ca Wertheimer, Köhler, de Saussure, Bourbaki, Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Goldmann etc. ?*

— Ca să-și dea importanță, ca să se afle în treabă ! Dovada : structuraliștii habar n-au ce este o structură. O confundă cu altă cacealma : „toturi compuse din părți și părți compunînd toturi". Asta pare adevărat atunci cînd acele toturi *le fabricăm noi*, cu mîna noas-

Scanned with CamScanner

tră. Sînt mașinile, uneltele, organele, ticluite cu mîna noastră, fiecare piesă așezată astfel încît să influențeze și să fie influențată de ansamblu. Încolo, ca să poți vorbi de *toturi* și *părți* trebuie să știi ce anume sînt părțile adevărate, *ultime*, ale unui lucru. Părți care nu se mai pot împărți în alte părți mai mici. Aceste părți ultime și insecabile există. Sînt, cum am spus, atomii concepuți de Democrit, ceea ce nu-s așa-zișii atomi de care, *fără jenă*, tot vorbesc fizicienii și chimiștii.

— *Poate că unii vorbesc în sensul în care vorbiți și dumneavoastră, în sensul în care a vorbit și Democrit, părintele umanismului materialist! Însuși materialismul dialectic derivă de aici, fiind singura concepție umanistă științifică.*

— Și cu toate astea, un timp, poate și acum, idei mari, cum sînt atomii concepuți de Democrit, sînt ignorate. Așadar, care sînt *părțile ultime* ale lucrurilor, identice la toate lucrurile, aflătoare în cosmos, în univers? Bergson a spus odată o frumoasă frază (rudă cu fraza lui Marx: „omul nu-și pune decît probleme pe care le poate rezolva"): „Nimic, zice Bergson, din ce interesează pe om nu poate rămînea indiferent necunoscut omului. Și, adesea, detaliul care ne trebuie e așa de aproape de noi, că e de-ajuns să ne aplecăm și să-l ridicăm". Așadar, care sînt părțile ultime ale lucrurilor din univers?

— *Atomii insecabili de tip democritian.*

— Da, dar ce sînt ei, aceste părți ultime? E așa de ușor de răspuns. *Ce oare există în univers care nu se poate împărți în alte părți?* Răspunsul e evident pentru orișicine. La bază, universul se compune din *legi*.

— *Legi de univers.*

— Adică infailibile. Și ce oare sînt aceste legi? O știe și un elev de liceu: sînt *niște funcții algebrice*. Curioase lucruri! Un adevăr care rămîne intact, oricît am varia, oricît am da alte și alte valori numerice icșilor și ygrecilor ecuației.

— *Aceste „legi de univers" sînt deci nereprezentabile. Cum ar spune matematicienii, aparțin spațiului cu „n" dimensiuni, spațiului* R^n .

— Da, nu poți să ai o imagine a lor, să le percepi, deși, totodată, le pricepem prin tot ce ne înconjoară.

Scanned with CamScanner

— *Sînt vizibile și invizibile, psihice și materiale, concrete și abstracte...*

— Sînt Totul, domnule. Ca un *hocus-pocus*. Ca un *deus ex machina*. Apropo de percepție. Este un vechi obicei la psihologi să spună că *imaginea mentală* e o copie, o imitație a percepției. Fals! Percepția furnizează imagini mentale, mai exact, imagini care copiază, imită natura, structura, funcțiunea imaginii închipuite. Iar percepția pare ascunsă și se luptă să imite legile de funcționare ale imaginii mentale a imaginii *închipuite*.

— *O astfel de imagine poate fi un pachet de legi de univers pe care percepția noastră se străduie să le imite!*

— Sînt mii și miliarde de legi de univers. Le-a ales oare cineva? Habar n-avem și niciodată nu vom avea. Adică știm ceva. Toate aceste legi sînt ecuație algebrică. Mai multe, mai puține, ele-s toate la fel. Și toate, la fel, compun cosmosul. Ecuația algebrică este cheia a tot și toate.

— *Monism materialist de natură algebrică!*

— Ea are ubicuitate, imperisabilitate, compatibilitate universală, infailibilitate...

— *Ca un poet științific, faceți cea mai noțională literatură, inventînd atîtea lucruri noi!*

— Da, eu am descoperit noțiuni noi: Pana de orgasim; conduita sau prefacerea organismului în și simplu organ; suprimarea organismului; conduita = ucigaș de identitate personală; structura reală, care nu e tot-părți și viceversa; superioritatea = categorie biologică fundamentală; perfectibilitatea, categorie superioară perfecțiunii; imperfecția perfecțiunii; cele două trepte ale biologiei: biologia de gradul unu și biologia de gradul doi; ignoranța omniscientă; simultaneitate în tot cosmosul; Spațiul capătă magica simultaneitate pînă acum necunoscută Timpului; încăpere infinită cantitativ și calitativ; și atomul real, aceste părți ultime ale realității, care sînt legile de univers, ceva misterios și bizar, pentru că sînt imperisabile și pretutindenea. Ele operează asupra energiei, care este peste tot. Energia este substanța cu care lucrează legile de univers.

— *Adică materia.*

Scanned with CamScanner

— Energie și materie e același lucru. Materia este consolidarea de un minut sau un mileniu a acestor pachete de legi de univers. Universul se mișcă tot timpul și la un moment dat, prin acea combinare de icși și ygreci a ecuației imuabile, de care am vorbit, se face o lampă, o stîncă...

— *Dar lampa nu-i făcută de om? Doar ați susținut mai înainte că „fabricăm și noi, cu mîna noastră, toturi"!*

— Da, dar lucrurile nu sînt făcute de oameni pur și simplu, ci de niște oameni făcuți în același timp de natură. Omul cînd face ceva e ca un purtător de cuvînt al legilor naturale.

— *Și totuși între cultură și natură...*

— Nu-i nici un fel de prăpastie! Cultura e făcută din gîndire, din ceva aparținînd universului, naturii, din ceva mult mai complicat deci, din ceva „superior organizat", cum spune Lenin, dar tot egalabil frumuseții naturale!

— *Aici concurați serios „Estetica" lui Hegel sau pe aceea a lui Vianu...*

— Cultura nu se opune naturii, cum se crede, ea e tot creația omului, care e creația naturii superior organizate. Ele nu se opun, se ajută una pe alta și, grație limbajului, tot ce este sufletesc capătă înțelegere concretă, materială...

— *Dar faptul că un om creează o poezie e ceva... „artificial", pe care natura nu-l poate face!...*

— Ba tot natura îl face. Omul folosește niște materiale, în acest caz cuvintele, care sînt produsul legilor de univers.

— *Fără îndoială, cuvîntul, limbajul, leagă natura de cultură... Fără cuvînt, am fi doar natură... Cuvîntul însă ne „distinge" de natură...*

— Ba ne identificăm cu ea. Limbajul e tot creația legilor de univers. El înseamnă un reflex paranatural ca oricare altul, căci stimulul este ca în orice reflex și reacția e identică. Numai că în cazul spiritului, al limbajului, n-o vezi, dar o poți fotografia cu aparate. Și s-a făcut deja acest lucru. Subiectul a fost pus să se gîndească intens. În timpul acesta, toți mușchii de relații au fost conectați la galvanometru. Și s-a văzut dacă curentul nervos indică creștere sau scădere, di-

Scanned with CamScanner

namogenie sau inhibiție. Și s-a constatat că acțiunile pe care le facem în gînd sînt mai mici decît cele pe care le facem în afară. Rezultatele au dus la următorul lucru: raportul între dinamogenie și inhibiție este identic cu acțiunea făcută de individ în exterior. Deci gîndirea e ceva strict fiziologic, material, care poate fi deci văzut, măsurat, care e rezultat al aceloraşi legi de univers din care sînt alcătuite și celelalte lucruri... Așa că lampa asta e făcută de natură... Tot ceea ce face omul e guvernat de natură; el lucrează cu legi de univers, cu legi de căderea corpurilor, legi de frecare... Da, lucrurile sînt făcute de natură. Cînd mi-apare o imagine, asta e ceva natural. Că rezultatul combinațiilor de legi de univers e un autobuz sau un ocean..., asta e o amabilitate pe care natura o oferă omului!... Eu văd imaginea pomilor, a vrăbiuțelor... care sînt niște combinații matematice infinite pe care nu le vom cunoaște niciodată, dar știm că există! Cîteodată știm clar. Lampa asta care stă pe masă e o combinație între legea căderii corpurilor și legea imponderabilității solidelor... O sprijină, o susține masa și nu o lasă să cadă, altfel ai vedea că-i așa. Dar acesta e un caz privilegiat. Combinațiile infinite însă între icșii și ygrecii ecuației fixe, care stă la baza legilor de univers, nu le va cunoaște nimeni niciodată. Dar asta nu deranjează adevărul, imuabilitatea legii de univers.

— *Nici nu duce la un adevăr monist?*

— Nu. Cele mai spirituale lucruri ne duc tot la materie, la energie, la combinații de legi de univers. Cînd eu zic un cuvînt, se produce în creier o mișcare a materiei superior organizate, niște înmulțiri de icși și ygreci, totul devine clar și sîntem mulțumiți. Și nu mergem mai departe să scotocim adevărata lor natură, care este matematică.

— *Ascultîndu-vă cu cîtă pasiune vă susțineți teoria, cum o repetați cu noi detalii, am sentimentul că particip la crearea unui lung poem în proză. Așa cum matematica are legături cu poezia, însăși esența ei, matca ei inițială, fiind de natură poetică, mitică, tot astfel și teoria dumneavoastră are legături cu matematica în forma ei naivă, elementară. Înainte de a fi un „adevăr viitor", teoria dumneavoastră este poezie și seamănă cu teoriile cosmogonice ale primilor filozofi*

Scanned with CamScanner

greci, care, la început, gîndeau în formule poetice, în metafore de univers.

— Poezia e o amabilitate din partea naturii, pentru a nu ne face să ne fie ciudă că nu cunoaștem decît o infimă parte din combinațiile de icși și ygreci care asigură și consolidează imuabilitatea legii de univers.

— *Iată o definiție cît se poate de „cosmogonică" a poeziei ! Dar a sufletului ?*

— Tot ce e sufletesc este un cadou pe care ni-l face natura ca să păstreze intact adevărul în ceea ce privește mecanismele sale intime.

— *Toffler a fost de acord cu părerea unui confrate care i-a spus că Șocul viitorului e un poem în proză. Sînteți de acord cu mine că „adevărurile dumneavoastră viitoare" sînt poeme în proză ?*

— Da. Chiar sînt. Teoria mea e bazată pe ideea de rol, de funcție care se aplică celor mai oarbe lucruri. Gagul e un lucru care se aranjează în așa fel ca să aibă puteri comice. Ca și cuvîntul, un obiect real e tot timpul altul, care face ca tot timpul împletirile de icși și ygreci să fie cît mai variate. Dar ele se fac singure, pe baza puterii lor unice, matematice, algebrice... Omul însuși e un fel de jucărie a legilor naturii, a legilor de univers. Omul e o capodoperă a acestor legi, care obțin de la el niște lucruri colosale.

— *Dar omul e numai manevrat, ca o păpușă, de aceste legi, el n-are nici o putere asupra lor ? !*

— Faptul că cuvîntul devine stimul și produce un rezultat la fel cu toate reflexele cele mai materiale, frig, foame... îți arată că într-adevăr între om și restul naturii e o *deosebire* colosală.

— *Poate vreți să fiți consecvent și să spuneți „asemănare", altfel mă simt din nou derutat.*

— Nu, deosebire.

— *Atunci veți fi de acord că omul e și altceva decît natură.*

— Sigur, pentru că cuvîntul nu există la celelalte animale.

— *Dar omul, care e inventator de cuvinte (de mic, de cînd începe să spună „mama"), e și creator de civilizație. Civilizația are însă și ceva nociv. Conform teoriei dumneavoastră înseamnă că însăși natura creează elementele propriei sale distrugeri. Dacă natura își dis-*

Scanned with CamScanner

truge „materia superior organizată", omul, viața, atunci ce valoare, ce sens creator, final, mai au legile ei de univers? Totul se învîrte ca într-un cerc vicios cînd poezia se amestecă cu știința pentru a descoperi „adevăruri viitoare".

Dar D. I. Suchianu, în loc de orice altă replică, începe să-mi recite, cu harul său spectaculos, un fel de teorie versificată, în rimă, în care idei științifice și poetice se amestecă, se combină, în chip de *rerum natura!*

*

Și azi ne-am propus, deși e cam întunecat afară, să discutăm tot despre poezie.

— *Mi-ați spus odată că dezînșelarea, adică momentul cînd cititorul, spectatorul, devine co-autor, e sursă de poezie.*

— Da, și încă din cele mai vechi timpuri. Doinele, romanțele, poezia lirică, toate acestea sînt opere de co-autor, prin care omul care le recită își exprimă dureroasele adevăruri sufletești de el descoperite. Romanța cea tristă te umple de o melancolică fericire. O scandăm și o cîntăm, ne-o însușim, îi devenim proprietari, co-autori. E ca o reprezentație pe care ne-o dăruie o operă de artă, care e pe jumătate și a noastră. Rușii, bunăoară, popor foarte artist, în teatrul lor, în filmele lor, în loc să ne povestească întîmplările prin conversații sau prin comentarii, obișnuiesc să puncteze episoadele prin romanțe cîntate, romanțe care explică tot, toate dezînșelările noastre și ale personajelor. Ca în *Cadavrul viu*, ca în *Cinci seri* al lui Mihalkov.

— *Ca în* Șatra, O dramă la vînătoare, Romanță despre îndrăgostiți, Grădinița *lui Evtușenko*...

— Da, poezie pură, devenită frumusețe epică și intelectuală.

— *Dar poezia ca atare, nu prin arte mijlocitoare, a cărei muză v-a muncit și pe dumneavoastră și pe care o iubiți atît de mult, dovadă atîtea tălmăciri, mai ales din Eminescu, este altceva. Și să ne gîndim numai la evoluția ei din ultimele decenii!*

— Poezie! Ce cuvînt perfid. Așa începeam un articol, pe care merită să-l comentăm aici. Spuneam așa: ori de cîte ori mi se pare că ceva este foarte frumos și nu putem explica de ce, zicem, cu ifos de om care pricepe lucruri grele: „Este multă, multă poezie în întîm-

Scanned with CamScanner

plarea asta (sau în ființa asta sau în activitatea asta etc)". Dar dacă ne întreabă cineva ce înțelegem prin poezie, vom amuți. Și pe dinafară și pe dinăuntru. Regretabil. Între altele, pentru că, într-adevăr, poezia s-a schimbat... Poezia de azi nu mai este doar aceea de pînă acum. Omul contemporan caută această substanță poetică altfel. Aș spune că vechea poezie era verbală, pe cînd poezia omului contemporan este cinematografică.

— *Adică are alt ritm, alt limbaj?*

— Uite, explicam în felul următor și anume că acel mister, acea vrajă, acea explozie de înțelesuri ascunse, acea bruscă apariție de adevăruri intime nu se mai obține, ca altădată, *numai prin cuvinte*, ci mai ales prin fapte, întîmplări, evenimente, purtări, atitudini. Mecanismul poetic e același: doar instrumentul diferă. Și nu înseamnă deloc că noua concepție o alungă pe cealaltă, ci doar că i se adaugă.

— *Dacă poezia se epicizează, se „cinematografiază", deși mecanismul prin care o face e același cu cel de odinioară, atunci ce deosebește proza de poezie?*

— Da, mecanismul e într-adevăr același. Ceea ce deosebește însă proza de poezie este că prima vorbește în fraze, pe cînd poezia se exprimă în vorbe. În poezie, fiecare cuvînt contează și este gîndit intens, fiecare cuvînt își varsă toată bogăția lui de înțelesuri. A gîndi poetic înseamnă a gîndi intens fiecare cuvînt al frazei. De aici o explozie miraculoasă de tîlcuri, de adevăruri nebănuite, de idei nedreptățite, de descoperiri încîntătoare. Asta permite poeziei să se exprime scurt și bogat. Iar ca plăcere personală, avem aici plăcerea de a descoperi adevăruri noi, de a redescoperi adevăruri uitate: în toate cazurile vom avea plăcerea explorării și găsirii. Dar nu ca în știință, încetul cu încetul, cu răbdare și așteptare, ci brusc, exploziv, ca prin farmec, cu un încîntător parfum de supranatural.

— *Dar asta nu-i încă „poezia cinematografică" de care vorbeați!*

— Ei bine, azi aceeași fermecată operație se poate obține nu numai prin cuvinte ritmate, dar și prin alt soi de ritm, unde cadența o dau nu vorbe de vers, ci întîmplări de viață, povești trăite.

Scanned with CamScanner

— Astfel de „întîmplări" nu existau oare și înainte de cinematograf ?

— Da, existau fapte, povești, evenimente. Erau romanul, nuvela, schița, piesa de teatru. Numai că acestea lucrează altfel decît filmul. O povestire literară prezintă nu numai fapte, acțiuni, dar și analize amănunțite ale gîndurilor personajelor, la care se mai adaugă și părerile personale ale povestitorului, explicații date de el, mici reflecțiuni care obligă pe cititor să înțeleagă și dînsul la fel. Toate acestea sînt interzise în cinematograf. Acolo spectatorul, și numai el, trebuie să ghicească, să descopere, îndărătul faptelor, semnificații pe care acțiunile le ascund. Spectatorul nu e influențat de vreo prelegere explicativă a scenaristului, a regizorului.

— Ceea ce spuneți dumneavoastră e valabil poate sută la sută în filmul mut, unde fiecare imagine e precuvîntătoare, e ca forța cuvîntului în vers. În cinematograful mut, într-adevăr, în afara rarelor inserturi, nu există „explicații" în plus, fiecare imagine e gîndită cu intensitate, ca în poezie, pentru a semnifica ceva important. În filmul sonor însă lucrurile nu prea mai stau la fel. Sînt mii și mii de filme comerciale, siropoase, unde se comentează, se explică și se dialoghează de la prima pînă la ultima fotogramă. Imaginile nu mai semnifică, ci sînt „semnificate", înecate în tot felul de fraze. În spatele imaginii nu se mai ascund înțelesuri noi, acțiuni pline de tîlc, ci doar vorbe, vorbe, vorbe...

— Eu mă refeream în acel articol la filmele bune și foarte bune. Un film bun conține cîteva zeci de momente de adevăr, de scene cheie, care îți dau plăcerea enormă de a scăpa de eroare, de a nu mai înțelege greșit și de a te simți năpădit de gînduri noi. Este exact plăcerea pe care cuvintele o dau în poezia veche. Doar că acum plăcerea o căutăm și găsim în acțiuni pure. Pure, adică nu comentate, ca în roman. Într-un film celebru, *Pépé le Moko*, care aparține curentului botezat „realismul poetic", unul din personaje, pictor, zice: „Eu pictez ceea ce este în spatele lucrurilor; pictez ceea ce nu se vede". Prin asta el definea totodată cinematograful și poezia.

— Eu am înțeles că el definea pictura !

Scanned with CamScanner

— Dar mai ales cinematograful și poezia. Filmul ne dă voie să declanșăm, pe întinsul unei clipe, o erupție de gînduri noi, de adevăruri neștiute.

— *Ibrăileanu spunea, tot în* Creație și analiză, *că „este imposibil de definit cu adevărat un artist sau opera unui artist" și că vrînd să definească esența, sunetul unic, nota specifică a lui Turgheniev nu se îndoia că „orice-am spune — cu oricîtă cheltuială de sagacitate — vor fi vorbe, formule care se potrivesc și altuia". De aceea cred că ceea ce spuneți dumneavoastră despre cinematograf, încercînd să-l definiți exact, printr-o singură formulă poate, se potrivește și pentru alte arte. Mai ales că ele n-au stat pe loc, au evoluat în modernitate, în complexitate. Dimpotrivă, înainte de a fi artă pură, unitară, cinematograful e sinteză bizară de arte și mai ales e fenomen sociologic, de masă. Mie mi se pare că avantajul poeziei vine din caracterul ei individual. Participarea afectivă și intelectuală la lectura unei poezii e mai mare, mai bogată, ca și foloasele pe care le ai. Cinematograful, în mare măsură, i-a îndepărtat pe oameni de asemenea satisfacții intime. Cel mai prost film are milioane de spectatori, cele mai valorose poezii au abia cîteva sute de cititori.*

— Perfect adevărat, dar nu se poate nega faptul că un film bun te educă ca și o poezie valoroasă, că îți dă plăceri și satisfacții intelectuale asemănătoare. Dar să revenim la articol. La vechea poezie a vorbelor și versurilor, arta a șaptea a adăugat poezia lucrurilor, a hotărîrilor și a împrejurărilor. Este o poezie nouă și cît de tare potrivită cu vremurile cumplit de agitate în care trăim! Niciodată omul nu a simțit mai tare nevoia să rupă masca pe care așa de des o poartă lucrurile, faptele, acțiunile semenilor noștri. S-o smulgă de pe fața întîmplărilor și să citească adevărul. Să descifreze viața aducînd ordine în ideile multe care se năpustesc în minte la fiecare din acele, cum le numesc eu, „clipe de frumusețe și adevăr", pe care ni le oferă cinematograful. Este același mecanism ca în poezia cealaltă, făcută din versuri și cuvinte. Sensul lor adevărat, din cînd în cînd, îl descoperim și-l îmbrăcăm în mii de gînduri ce ne țîșnesc în minte, gînduri care acoperă fapte de afară cu adevăruri găsite înăuntru. Este poezia lucrurilor, este poezia ghicirii de adevăruri trăite pe loc, în plină isto-

Scanned with CamScanner

rie. *Poetae vates*, spuneau latinii, adică poeții ghicesc, proorocesc. Omul de azi, ca niciodată în istorie, are nevoie la tot pasul să ghicească viața, să descifreze, îndărătul măștilor puse pe trecut, adevărul de astăzi. Și cinematograful îi dă această putință.

— *Dar romanul românesc contemporan, de pildă, îi dă cititorului înzecit mai multă putință de a ghici, de a descifra, uneori de a afla de-a dreptul adevărul despre ziua de azi decît o fac nenumăratele noastre filme de actualitate! E un fapt recunoscut de toată lumea.*

— Da, fiindcă romane bune avem mai multe. Pe cînd filme bune... Un film bun este tocmai ce spuneam — și am scris-o nu o dată —, o colecție de momente de adevăr, care durează pe pînză o jumătate de minut, dar care trezesc în minte o lume întreagă. Un film este artă sau nu mai este deloc. Iată ce trebuie să înțeleagă și cineaștii noștri... Cinematograful a adus pe lume o poezie nouă, așa de necesară, așa de indispensabilă omului de astăzi. Iată de ce acest fel de operație poetică este indisolubil legată de mintea omului contemporan. După *homo faber*, după *homo sapiens*, timpurile noastre au adus în scenă *homo cinematograficus*, titular al unei poezii noi. O poezie care aduce nu numai desfătare, ca cea de odinioară. Aduce mult mai mult: aduce fericire.

— *Probabil pentru că această „nouă poezie" e la tot pasul, e un fenomen care se întîmplă des și pe care îl ai la îndemînă chiar de mic copil, cînd începi să „citești" direct cu imagini!*

— Întocmai. Fericirea nu-i vorbă goală, ea înseamnă, cum am spus-o de-atîtea ori, a reuși tot timpul, mereu, în fiecare zi. Literatura, dar mai ales poezia și filmul, care și el e tot literatură, ne dau prilejul să ne dezînșelăm, adică să aflăm că, în cutare problemă, tot ce crezusem pînă atunci fusese greșit, dar că am scăpat de această pacoste. Călinescu spunea: „eu cărțile nu le citesc, le traduc". Poezia și filmul sînt mai mult ca oricare gen de artă izvoare de zilnică fericire. Din cele opt sau zece filme ale săptămînii, este imposibil să nu existe măcar unul care să ne procure acel viraj mental, prin care tot ce fusese DA să devină NU și viceversa. Același lucru și cu poezia lirică. Și ea, cum zicea Călinescu, trebuie „tradusă" din limba în care fusese scrisă în limba maternă a cititorului. Căci fiecare limbă are, îndără-

tul cuvintelor spuse, adevăruri ascunse. Formidabilă operație care înseamnă că, pe o anumită chestiune, ai fost pînă atunci toată viața un nărod, dar că de acum înainte ai devenit, pentru restul vieții, iremediabil deștept. Se poate fericire mai mare decît aceea de a descoperi că ai scăpat de 30 de ani de idiotenie și că ai inaugurat 30, 40, 50 de ani de inteligență garantată ?!

— *Dar dacă avem capacitatea să ne dezînșelăm de mai multe ori înseamnă că putem trăi sute de ani, ba chiar putem deveni nemuritori !...*

— Da, dacă te ocupi cu cele două îndeletniciri ale fericirii care oferă îndărătul cuvintelor spuse cuvinte nespuse, secrete, care diferă de la limbă la limbă. Căci fiecare limbă își are un subtext propriu, diferit de cel al altor limbi. Iată pentru ce poezia, atît cea a versurilor, cît și cea a povestirii (mai ales a povestirii cinematografice), este adevărată școală unde se învață meșteșugul fericirii.

— *Ar trebui să subliniem însă sau, mai exact, să dezvăluim un aspect foarte important și anume că această așa-zisă „poezie nouă" e cît se poate de veche, că tot așa cum cinematograful conține sau chiar are la bază poezia veche, tot astfel și literatura veacurilor trecute conține „poezia nouă". Romanul, teatrul au prevăzut-o demult. Shakespeare, de exemplu, folosea și stăpînea din plin limbajul cinematografic. În piesele sale istorice, mai ales, pot fi găsite toate tehnicile complexe de filmare, așa cum a demonstrat în studiile sale Eisenstein. Dar acest lucru îl putem observa nu numai în roman sau teatru, care au un suflu epic și epopeic, uneori, ci chiar în poezie. În poezia lui Eminescu, bunăoară, nu ne întîlnim cu o sumedenie de întîmplări cinematografice, nu este ea plină de „noua poezie" ?*

— Și încă cum. Poezia și arta cinematografică sînt noțiuni care, acuplate, nu te duc cu gîndul la un paradox, ci mai degrabă la un pleonasm. În toate artele există poezie. Mai multă sau mai puțină. În film însă poezia e baza. Așa cum am mai spus, și nu o dată am scris despre asta, poeții se deosebesc de prozatori prin aceea că ei nu vorbesc numai în fraze, ca toată lumea. Ei vorbesc în cuvinte.

— *Această distincție însă e neclară. Vreți să spuneți : în cuvinte anume alese ?*

Scanned with CamScanner

— Da. La poeți fiecare cuvînt trebuie să-și reverse întreaga lui bogăție de înțelesuri. În poezie, un cuvînt e o lume. Cuvîntul e de o clipă, dar explozia de gînduri iscată de el poate dura sute de clipe. Am spus gînduri, adică imagini, amintiri, judecăți, închipuiri, toate în mișcare. Eminescu are onoarea de a face parte din glorioasa pleiadă de poeți care, la sfîrșitul secolului trecut, inventau ceea ce s-ar putea numi poezia sută la sută sau poezia cinematografică. Pe care marele critic Gustave Lanson o definea așa: *„J'entends par là que la poésie suit et imite le mouvement de la pensée"*.

— *Mișcarea gîndului, a gîndirii!*

— Da. Tot ce e gînd este mișcare. Imagini de văz sau de auz. Fiecare cuvînt, fiecare combinație verbală, cînd este trăită cu acea intensitate care se numește poezie, stîrnește în minte un balet, o poveste, o dramă. Adică exact cum face și arta cinematografică, unde o conduită de zece secunde declanșează gînduri de un sfert de ceas, adică de aproape o mie de secunde. Dar despre acest lucru am mai vorbit.

— *Cînd am definit arta ca vrajă, ca disproporție între cauză și efect.*

— Întocmai. Această adevărată vrăjitorie, această vrăjitorie adevărată, este baza a două mari arte surori: filmul și poezia. Am avut această revelație nu numai în calitate de cineast, dar mai ales ca traducător în franțuzește al lui Eminescu. Mă străduiam să traduc nu numai vorbă cu vorbă, dar și sunet cu sunet. Și făceam atunci fascinanta descoperire că sunetul, în poezie, sunetul vorbelor, este în fond mișcare. Cei peste douăzeci de „ritmi", de „metri" ai prozodiei se pun în serviciul cuvintelor pentru a le face să nască în minte mișcările unei scene de teatru.

— *Puteți să-mi dați un exemplu?*

— Uite, mi se întîmpla să mă aflu în fața unor versuri de Eminescu splendide, care, traduse franțuzește literal, evocau ceva vulgar, ridicol, meschin. Era perfida poveste cinetică provocată nu de vorbele lui Eminescu, ci de traducerea lor brută în franțuzește. Iată textul: *„Îl vede azi, îl vede mîni / Astfel dorința-i gata / El iar privind de săptămîni // Îi cade dragă fata"*. Tradus literal ar fi: *„Elle le voit aujourd'hui, elle le voit le lendemain, et alors paf! Ça y est! Son désir est cuit à point.*

Scanned with CamScanner

Prêt à bondir („gata"). *Et avec le jeune homme c'est pareil : en voyant et revoyant la belle à chaque bout de champ, c'est fatal ! Il est mordu ! Le voilà donc, ce bon Lucifer, avec cette sacrée jeune fille sur les bras".*

— *Această traducere „brută" aduce a ifosatidă !*

— Iată acum cealaltă poveste cinematografică, aceea ivită îndărătul cuvintelor lui Eminescu. E vorba aici de o puternică dramă, de acel proces mental semnalat de Stendhal : așa-zisul „*coup de foudre*", îndrăgostirea în aparență instantanee, în aparență fulgerătoare, în realitate produsă de o lungă incubație, de repetate trăiri identice care, la un moment dat, prefac cantitatea în calitate și dau formă de explozie unui lung trecut.

— *A face o traducere bună înseamnă, cred, a te transpune în actul creator, a reface mecanismul, procesul de creație. Asta presupune a fi, înainte de toate, un excelent cititor dublat de un excelent cunoscător de limbă !*

— Îmi rămîne deci mie, traducătorului, să redau în franțuzește aceleași fapte de dramă născute în mintea lui Eminescu. Pe toate. Fără să omit nici una. Și am tradus atunci așa (păstrînd toată mișcarea sonoră a prozodiei strofei respective) : „*Aujonrd'hui passe Demain passe, / Sur eux les jours se posent, / Et un amour qui les dépasse / Embrase leur ciel rose*".

— *Rose ?*

— Da, chiar și cuvîntul *rose* face parte din strofa lui Eminescu. Căci un cer care ia foc *(embrase)* are o coloratură marginală trandafiriu-deschis. Șirul de zile, în care ei se tot văd și revăd unul pe altul, l-am prefăcut în personaje de mitologie : zeul Azi, zeul Mîine. Astfel se alungă orice asociație de idei vulgară, gen „nu-i ziulică de la Dumnezeu să n-o văd că se tot vîră în sufletul meu". Asta dispare, înlocuit cu splendidul proces metafizic al unor legi de dialectică universală, care îi aruncă pe amîndoi, și pe el și pe ea, mai sus, în înalta lume a dragostei...

— *Într-un „cer în flăcări".*

— Da. Iar cuvîntul „dépasse" indică bine saltul calitativ, depășirea („gata").

— *Strofa are deci story și dramatism.*

— Sigur. Ca și Eminescu, eu am procedat cinematografic. Căci prin poarta vorbelor el a lăsat să se în-

Scanned with CamScanner

trevadă o tulburătoare scenă de dramă, dramă totodată umană și cosmică.

— *De altfel, caracterul epic, cinematografic al Luceafărului i-a incitat pe mulți regizori la adaptări scenice sau filmice. Iar televiziunea a făcut nu de mult un film nu tocmai rău.*

— Păi *Luceafărul* e plin de asemenea experimente cinematografice. Și ceea ce am arătat aici, am experimentat și pe alte poeme eminesciene. Peste tot răsăreau cele două scene cinematografice diferite. Una bună, a lui Eminescu, alta oribilă, trezită de imaginația cinetică a traducerii literare.

— *Și o a treia scenă, cea a traducerii propriu-zise, făcute în spiritul operei, cu fidelitate față de mișcarea gîndului, a ideilor.*

— Întocmai, secvența cinematografică obținută prin traducere franceză cu adevărat fidelă, adică mai mult decît cuvînt cu cuvînt și sunet cu sunet. O traducere completă : idee cu idee, mișcare cu mișcare. La fiecare poem eminescian apărea în fața mea regizorul de film. El învață pe actorii care jucau teatru îndărătul cuvintelor eminesciene. Căci repet ce-am spus și mai înainte : *Poetae vates*. Poeții sînt profeți. Într-o vreme cînd nu exista nici măcar cuvîntul „cinematograf", Mihai Eminescu se arăta un genial regizor în arta ecranului. O întreagă lume de gînduri care joacă dramă ca tot atîtea personaje. O lume atît de bogată încît niciodată nu se va termina lista celor care se vor încumeta să descopere alte și alte asemenea momente de vrajă cinematografică. De altfel toate poemele lui Eminescu sînt scenarii. Chiar și cele mai lirice (sau mai ales ele) au *story*.

Și totuși — încerc eu să închei interesanta discuție de azi — nu există nici un film genial pornind de la un poem de-al său care să se ridice la nivelul gîndirii lui Eminescu, al mișcării ideilor sale. „Poezia nouă", această viziune cinetică din poeziile lui, este și rămîne cu adevărat filmică atîta timp cît ea face corp comun cu „poezia veche", cu versurile, cu vorbele ca atare. Desprinsă din contextul în care e contopită, dispare tocmai acel, cum excelent definea Ibrăileanu analiza, „*principium movens* al creației". Ar dispare așadar perspectiva infraestetică. Din acest punct de vedere, încă o dată

Scanned with CamScanner

se dovedește forța poeziei, puritatea genului, cît și... „superioritatea" ei față de cinematograf. Cinematograful pare condamnat la „story", la această singură dimensiune factologică, pe cînd romanul, poezia, literatura propriu-zisă au avantajul analizei, al sondării stărilor sufletești și ideatice, putînd oricînd deci să povestească gînduri. Semnificativ e însuși faptul că cel mai complet cineast, un enciclopedist ca Eisenstein, a fost obsedat în teoriile sale de dorința de a ecraniza *Capitalul* lui Marx și de neputința de a pune în practică ideile lui revoluționare. „Cinematograful de idei" rămîne, oricę s-ar spune, un „adevărat viitor".

•

Azi am plăcerea să ascult, în chiar lectura lui D. I. Suchianu, pasaje din volumul său de memorii (încă nepublicat, deși isprăvit de vreo cîțiva ani!), intitulat *Amintiri din șapte vremi*. Adevăratul talent literar al lui D. I. Suchianu e jumătate îngropat (ca „Somnul" lui Brâncuși) în acest jurnal aparte, care este o colecție de întîmplări și evenimente istorice, prin care se perindă o galerie de personaje reale, privite dintr-un unghi adesea anecdotic și pitoresc. O întreagă epocă prinde viață, trăiește și devine interesantă prin faptele și personalitățile istorice ca atare, cît și prin arta cu care sînt înfățișate. Plăcerea, co-autoria, este în primul rînd pur literară.

D. I. Suchianu îmi citește întîmplări cu scriitori pline de haz, cele mai ironice însă, uneori mai mult decît ironice, fiind cazuri luate din lumea politică a vremii. Așa este, bunăoară, „cazul Stelian Popescu", ceva incredibil, despre care generațiile mai tinere nu știu nimic sau mai nimic. Și poate dintr-un anumit punct de vedere este bine nici să nu știe. Totuși, l-am amintit aici pentru că, la un moment dat, a fost adusă în discuție personalitatea lui Constantin Stere, despre care, prin Călinescu mai ales, știm ceva mai mult, Stere care, într-unul din volumele romanului său fluviu *În preajma revoluției*, descrie, incifrat, multe din ticăloșiile lui Stelian Popescu. D. I. Suchianu condamnă tocmai acest caracter incifrat al literaturii care vizează personaje reale.

— *Dar există vreo modalitate*, îl întreb acum pe D. I. Suchianu, *ca un scriitor să poată demasca în căr-*

Scanned with CamScanner

ţile lui fapte ale unor indivizi mîrşavi, dîndu-le numele, fără a risca să fie dat în judecată sau băgat în cine ştie ce alt bucluc ?

— Da. Memoriile. E un gen de literatură care permite acest lucru.

— *Chiar şi cînd cel incriminat trăieşte şi poate să-ţi facă vreun rău ?*

— Sigur. Dar trebuie să ai probe, martori. Să fii beton armat în afirmaţii. Mai ales că atunci cînd demaşti pe un infam, faci un bine public. Cînd Stere a început să scrie romane, l-am implorat ca, în loc de romane cu cheie, să scrie memorii, cu nume, prenume, stradă şi număr pentru fiecare personaj. Din păcate, se lăsase influenţat de soţia sa, care credea că nu prin politică, ci prin literatură soţul ei va deveni vedetă. A fost o mare greşeală. Stere era printre puţinii care puteau să picteze o frescă de neuitat a istoriei noastre înainte de război. Romanul cu cheie e ceva echivoc şi nesigur. Cititorul e mereu tentat să nu creadă decît o mică parte din faptele povestite. Restul îl atribuie nevoii de a înfrumuseţa sau absenţei de orice control al autenticităţii. Aşa se face că Stere descrie multe din infamiile comise de Stelian Popescu, dar nu pomeneşte niciodată numele acestui şacal care a terorizat ani de zile viaţa politică şi publicistică românească şi care se încoronase Catone al moralei publice, al patriotismului, al românismului. Faptele comise de el nu se pot povesti într-un roman de ficţiune, fiindcă întrec marginile verosimilităţii. Iată eroarea lui Stere.

— *Dumneavoastră confirmaţi aici opinia lui Călinescu, care şi el considera capitală greşeala lui Stere de a-şi romanţa memoriile. Pe de altă parte, este uşor, din perspectivă istorică, să acuzi un scriitor care nu a ieşit pe faţă la război, cum se spune. Nu acesta este rostul literaturii, să ia locul justiţiei. Şi nici al memorialisticii, cred. De altfel însuşi Călinescu, după ce îi reproşa lui Stere greşeala, se grăbea să explice :* „E de la sine înţeles că unele lucruri mai recente n-ar fi putut fi spuse pe nume, din viaţă, dar este şi mai limpede că C. Stere n-a avut tăria sufletească de a-şi scrie amintirile la persoana întîia şi de a decide publicarea după moarte". *Stere deci a ales romanţarea, literaturizarea — pentru a avea glorie în viaţă —, ştiind, bineînţeles, că anumite*

Scanned with CamScanner

lucruri nu se pot spune decît „postum". În felul acesta el a ratat de două ori, ca memorialist și ca romancier, și e păcat pentru că, așa cum spunea același Călinescu, Stere, în volumul IV al ciclului său romanesc, ni se dezvăluie ca un „extraordinar prozator al geologicului", iar unele pasaje „sînt dovadă de ochi vizionar, de geniu dramatic".

D. I. Suchianu pare agitat; îl nemulțumește ceva. Dar deodată, schimbînd parcă vorba, mă lămurește.

— Călinescu l-a comparat pe Stere cu Gogol și Dostoievski. Dar *În preajma revoluției* nu are alura de capodoperă a unor *Suflete moarte* sau *Amintiri din casa morților*, însă, pe de altă parte, are o valoare mai mare decît ele. Și asta pentru că *În preajma revoluției* este primul roman-fluviu apărut în România. Nu poți spune că este cel mai bun, asta are mai puțină importanță. Poți spune însă că este primul, în sensul pur și simplu al cuvîntului. Asta e noutatea senzațională! Pînă la apariția lui, noi priveam cu indulgență național-culturală, cu o atitudine morală orice alt roman românesc. Ne interesa nu valoarea intrinsecă a lucrării literare respective, ci dacă ea *promite*. Atît. O dată cu romanul lui Stere am început, în sfîrșit, să ne pronunțăm din punctul exclusiv de vedere al meritelor intrinseci ale cărții.

— *Probabil că dumneavoastră vă referiți la volumul întîi al ciclului, intitulat* Smaragda Theodorovna, *pe care l-a apreciat și Călinescu. Și ca și el, vă reamintesc, ați spus mai înainte că Stere a comis o greșeală romanțîndu-și memoriile. În afară de volumele I și IV, care trăiesc esteticește, înțeleg că celelalte șase sînt ratate, mai ales acele volume unde procedează prin incifrare, dînd nume fictive unor personalități ale timpului, cu scopul vădit de a le blama.*

— E adevărat, primejdia de a strica romanul s-a ivit înspre ultimele volume, cînd i-am și spus lui Stere punctul meu de vedere. Dar el era atît de entuziasmat de ceea ce scria încît nimeni nu l-ar fi putut opri. Și la urma urmei, orice i-am reproșa, romanul lui tot întîiul roman-fluviu din literatura română rămîne. Mai mult. Stere e singurul care a scris la noi o carte-fluviu, romanul de care vorbim, despre revoluția rusă, în care arată că victoria bolșevicilor salvează însuși neamul

Scanned with CamScanner

rusesc. În lucrarea mea de doctorat despre „Momentul istoric din 1915", moment care, spuneam eu, schimba complet structura Europei, mă întrebam ce stat va prelua hegemonia... Mai tîrziu am prevăzut hegemonia hitleristă. L-am întrebat pe Stere dacă crede că am dreptate. Mi-a spus : da, pentru că nemții au putere de cotropire și deznaționalizare, dar că rușii au să le vină de hac. Și-așa a fost. Stere era un mare vizionar, un cap politic și era un om de o cultură nemaipomenită. Vorbea vreo șapte limbi, citea în fiecare zi un roman englezesc... Era sociolog, estetician, politician, filozof... era un titan! Eu am zis așa : România a avut patru mari oameni de cultură, patru titani : Hasdeu, Maiorescu, Iorga și Stere.

— *Și totuși posteritatea l-a cam uitat pe Stere, ni l-a „restituit" mai puțin decît pe ceilalți trei!*

— Pentru că acestui om formidabil nu i se poate ierta faptul de a fi pus la cale trecerea tuturor socialiștilor de bună calitate de pe vremea aceea la liberali. El i-a convins pe toți să treacă la partidele celelalte. El, care era unul din cei mai profunzi marxiști. Și toată teoria lui despre poporanism e tot pe bază de marxism. Ibrăileanu îl adora pe Stere, dar spunea că nu i se poate ierta acea greșeală politică, de a-i trăda pe socialiști ; omul ăsta rămîne stigmatizat.

— *Această „nepotrivire", în aceeași persoană, între artist și omul politic, nu e un caz rar. Mai ales în epoci de criză. Cunoaștem doar și alte cazuri de scriitori care, în vechiul regim, au făcut greșeli politice, poate și mai mari decît cea făcută de Stere, și totuși au fost repuși în drepturi, reabilitați. De ce? Pentru că în aceste cazuri s-a ținut seama de valoarea creației lor?*

— Pentru că noi avem nevoie de personalități.

— *Ce credeți, dacă Stere nu s-ar fi băgat pînă peste cap în politică, am fi cîștigat un mare scriitor?*

— Indiscutabil. Petrache Carp a rostit paradoxul că românii sînt asemenea vizionari, că n-au nevoie de oameni politici. Uite, așa e cazul Marthei Bibescu! Am fost bun prieten cu ea. Mi-a dat și o dedicație. „A son inteligence D. I. Suchianu, un l'auteur, une lectrice reconnaissante". Am să ți-o arăt.

— *Poate o reproducem în carte, în paginile de ilustrații!*

Scanned with CamScanner

— Sigur. Am foarte multe documente, fotografii, manuscrise, dedicații de la mari personalități... În cartea Marthei Bibescu, care a fost prietena și susținătoarea ideilor lordului Thomson, atașatul militar al Angliei la București, poți afla multe din culisele vieții politice din acea perioadă. Nu era germanofilă, dar și ea ca majoritatea românilor, a cărturarilor, ca Brătianu însuși, era contra intrării României în război. Am să-ți împrumut cartea ei s-o citești.

— *Am citit-o. O am acasă. S-a reeditat acum cîțiva ani. E o carte formidabilă, tulburătoare. I-am propus lui Dan Pița să facă un film după ea. Cred că am și trecut-o într-un plan tematic (cînd lucram la Casele de filme). Pița s-a arătat foarte interesat de idee. Probabil că dacă și Stere ar fi apelat la această formulă, la care a apelat Martha Bibescu.* În preajma revoluției *ar fi fost o carte de referință și am fi pomenit-o în alt chip, cum probabil am fi făcut-o și cu autorul ei.*

— Care, pentru cei ce l-au cunoscut, rămîne o personalitate impresionantă.

— *Ce v-a determinat să-l puneți pe Stere alături de Iorga?*

— Faptul că era cel puțin tot atît de mare.

— *Ca să mă convingeți, trebuie să-mi dovedeți cît de mare era Iorga. Mă refer, ca și în cazul lui Stere, la personalitatea sa vie, deci la omul în acțiune, pe care știu că l-ați cunoscut îndeaproape, însă pe care, pînă acum, mi l-ați prezentat doar în contextul unor întîmplări hazlii, una din ele petrecîndu-se chiar la o ședință a* Vieții românești, *cînd Iorga a citit niște poezii.*

— *Viața românească* l-a atacat adesea pe Iorga. Mai ales Ibrăileanu și poate încă mai des subsemnatul. Cred chiar că nu greșesc spunînd că *Viața românească* a fost singura publicație care a atacat pe acest personaj tabù (care nu se „*înjosea*" să răspundă). Și încă ceva: *Viața românească*, adică cei de la redacția ei, nu au avut niciodată relații personale cu Iorga. Pare straniu, căci noi aveam o imensă admirație pentru el, mai mare poate decît aveau amicii săi. Noi îl consideram literalmente genial, iar din punct de vedere literar un mare scriitor, un mare stilist. A avea însă relații directe cu el, cei de la *Viața românească* socoteam că este o im-

Scanned with CamScanner

posibilitate morală. Iorga nu concepea relațiile cu oamenii decît ca niște raporturi de la zeu la slugă. Într-o seară, la Iași, Ralea, Ibrăileanu și cu mine am discutat îndelung „cazul Iorga", așa cum odată făcusem cu „cazul Stere"... Cred că este un lucru unic în istoria ideilor politice ca cineva să fi debutat, ca el, cot la cot cu sinistrul A. C. Cuza și, ulterior, să se fi căit și să fi devenit colaborator al gazetelor *Adevărul* și *Dimineața!* De asemenea, neuitate în veci vor fi vorbele spuse de el în timpul răscoalelor din 1907. Ibrăileanu n-a apucat să asiste la o altă eroică atitudine a lui Iorga, care de altfel avea să-l coste viața; atitudinea lui față de hitleriști. La acea discuție cu domnul Ibrăileanu, am povestit eu următoarele: Începuse primul război mondial. Începuseră dezastrele, bejenia, zăpăceala, dezolarea. Mă aflam la Iași, la Școala militară de artilerie (în aceeași baterie cu Ralea). Ne așteptam ca nemții să ocupe și Moldova. Eram disperați, abătuți, nemîncați, înfrigurați. Aflăm că Iorga vorbește în ziua aceea la Teatrul Național. Ne ducem și noi, convinși că vom auzi acolo cîteva lucruri care să ne mai remonteze moralul. Discursul a ținut peste două ore. Habar n-am nici acum despre ce a vorbit. Aș fi fost incapabil să reconstitui vreuna măcar din „teme". Știu doar atît: că tot ce spunea Iorga mergea la inimă. Două sentimente, și numai două, vagi și generale, animau tot discursul: ura împotriva dușmanului și dragostea pentru țară. Două idei care la fiecare întorsătură de discurs, acest magician le îmbrăca în fapte noi, în vorbe, imagini, decoruri noi, în alte și mereu alte asociații și constelații de idei.

— *Care să fie secretul acestei forțe magnetice de a capta mulțimile? Argumentul logic, paradoxul, silogismul, talentul metaforic sau toate la un loc?*

— Un discurs este, prin definiție, o pledoarie care, prin argumente logice, convinge, demonstrează. Iorga pleca de la o afirmație, pe care o împodobea cu zece, douăzeci de haine, una mai fascinantă decît alta. Procedeul este în fond tot un fel de pledoarie, atîta numai că, în loc de dovezi materiale, se aduc simple întruchipări poetice. În mintea ascultătorului se produce următoarea confuzie: dacă (își spune el) ideea asta se poate exprima într-atîtea feluri, e semn că e adevărată.

Scanned with CamScanner

— *Deci „secretul" lui Iorga se traduce prin talentul, prin capacitatea sa unică, imensă, de a fascina, de a înflăcăra ! ?*

— Da. Misiunea lui pe acest pămînt fusese să înflăcăreze inimile, să nască în suflete plăcerea de a trăi intens lucruri frumoase. În această categorie omenească foarte specială, Iorga a fost un exemplar neîntrecut. Savanți istorici există destui. Dar un om care, de îndată ce deschide gura, să dea ascultătorului impresia că aude exact lucrurile după care inima lui de mult tînjește, un om care să-i pună instantaneu pe ceilalți în stare de încîntare, fără ca ei să se fi ales măcar cu o singură cunoștință în plus, acest miracol de dărnicie, acest mod cu totul special de a aduce fericire, a avut un mag neîntrecut, și se chema Nicolae Iorga.

— *Iorga a avut prieteni ?*

— Nu. Nimeni de la *Viața românească* n-a avut relații personale cu Iorga. De mult voiam să explic această ciudată amfibie atitudine față de el a celor de la *Viața românească*, de ce le-a repugnat întotdeauna să aibă raporturi amicale sau măcar colegiale cu acest titan pe care îl admirau, în fond, mult mai mult decît toți „iorghiștii" lui la un loc.

— *Cauza era deci această aură de mister care îl înconjura.*

— Întocmai. Tot în legătură cu el îmi amintesc o întîmplare tulburătoare. Ralea și cu mine ne dusesem să-l vedem pe Stere, care ne-a spus atunci cum avea de gînd să continue și să sfîrșească romanul său *În preajma revoluției*. Cînd ne-a spus că Vania Răutu va muri ucis de un discipol al lui Arghiropol (adică Iorga), eu l-am întrerupt și i-am spus : „Nu, domnu' Stere. Pe Vania Răutu îl poți omorî cum vrei. Cu Arghiropol însă e altă socoteală. Nu pe Răutu, ci pe însuși Arghiropol trebuie să-l ucidă acel discipol al lui... Arghiropol". Abia în 1940 mi-am dat seama cît sinistru adevăr fusese în propunerea mea.

D.I. Suchianu tace. Păstrează parcă un moment de reculegere. Apoi, încruntat, îmi spune :

— Toate plătesc în fața cumplitei tragedii a lui Arghiropol asasinat. Destin tot atît de dramatic ca și al lui Stere, acel intelectual de talie ciclopeeană, care a plătit cu o viață întreagă de suferință și prigoană o singură

Scanned with CamScanner

mare, impardonabilă greşeală. Orice lucru pe lumea asta îşi poate găsi o justificare, o scuză, o explicaţie. Dar a fi marxist şi a te înscrie la brătieniști, aceasta nu. A plătit-o de altfel foarte scump. A plătit-o cu aceeaşi monedă ca aceea a păcatului însuşi. Osînda lui avea să fie ca toată viaţa să se vadă acuzat de lucruri pe care nu le-a făcut, acţiunile lui bune fiindu-i interpretate ca vinovăţii şi fiecare silabă care se va profera la adresa lui să fie o calomnie. Întreaga sa existenţă a fost un lung şir de nedreptăţi suferite. Tragică biografie, bazată pe o singură culpă iniţială, care aruncă nefericire peste tot cuprinsul vieţii.

*

„Convorbirile cu D. I. Suchianu" au intrat, o dată cu acest capitol la care lucrăm acum, în a doua iarnă grea. Ianuarie 1985 este, se spune, cea mai grea iarnă înregistrată în ultima sută de ani în România, cînd la Miercurea Ciuc s-a înregistrat minima absolută: —38,5°C. Pentru un om care se apropie de 90 de ani, slăbit de luni de zile de boală, totul a devenit o problemă de supravieţuire. Aşa cum îmi spune D. I. Suchianu, aceste „convorbiri" şi cronica pe care o semnează săptămînal în *Românià literară* sînt evenimentele care îl ţin în starea de creaţie, care îi menţin tonusul intelectual, spectacolul minţii, cu alte cuvinte, îi dau vitalitatea necesară care să-i hrănească nevoia autentică de *dialog* cu lumea, aceasta fiind raţiunea însăşi de a fi. În cazul lui D. I. Suchianu, acest „dialog" devine extrem de viu mai ales cînd obiectul evocării este trecutul. În lumea amintirilor, se simte cu adevărat fericit.

— *Care era atmosfera literară în România între cele două războaie mondiale?*

— O viaţă aproape normală. O atmosferă liniştită, calmă. Ceva cenzură, dar se publica. Peisajul politic oferea aceste imagini: atotputernicia Brătienilor şi popularitatea naţional-ţărăniştilor. Cînd s-au făcut alegeri, naţional-ţărăniştii au obţinut optzeci la sută din voturi. Poporul dorea venirea lor la putere. Dar l-au dezamăgit.

— *Şi totuşi, nu mi se pare că atmosfera politică a fost prea liniştită, mai ales dacă ne gîndim că pe plan internaţional a avut loc un eveniment epocal, Marea*

Scanned with CamScanner

Revoluție din Octombrie, iar pe plan național tot un eveniment epocal — un vis multisecular al românilor: Marea Unire. În contextul acestei atmosfere politice, aparent liniștite, deci, era firesc ca atmosfera literară să fie extrem de vie.

— Așa este. Ca probă, ia *Adevărul literar și artistic* și ai să vezi că se citește din scoarță în scoarță. La fel *Cuvîntul liber*, *Gîndirea*, *Lumea*...

— *„Adevărul literar și artistic" a fost într-adevăr o revistă extraordinară, la care ați colaborat din plin de altfel...*

— Da. Apoi, tot pe-atunci, am mai scris la *Minerva*, *Realitatea ilustrată*, *Cinema*... Revista *Cinema* era condusă de Golea, un om deștept. Sora lui era soția lui Igirosanu. Aveam acolo o rubrică fixă care se compunea din pilule, din cronici scurte și toate pline de umor. De altfel era o epocă unde se practica din abundență umorul. De orice fel.

— *Românul e un om cu simțul umorului. Și cînd o duce mai greu, parcă simțul ăsta e mai dezvoltat.*

— Una din cele mai geniale vorbe ale lui Caragiale era: „Imparțial ca românul, el e cu toate guvernele".

— *Faptul că avem, de pildă, o mare literatură, infirmă asemenea aserțiuni generalizatoare. Care sînt, în fond, niște caragialisme. Asta nu însemna că ele n-ar conține o doză de adevăr. Efectul comic însă se obține prin exagerarea lucrurilor, care, în realitate, stau cu totul altfel. De pildă, scriitori ca Eminescu sau Caragiale, care a mai spus că românul e un „monument de neseriozitate", sînt, dimpotrivă, „monumente de seriozitate". Dovadă opera lor monumentală, inclusiv articolele politice, cum sînt cele publicate de Eminescu în* Timpul, *care mărturisesc, prin fiecare pagină, ce uriașă muncă, responsabilitate, credință, sinceritate, consecvență, cu un cuvînt, seriozitate au presupus. Cred că alături de talent, seriozitatea este condiția de bază a desăvîrșirii literare.*

— Dar seriozitatea trebuie să fie la baza a tot și toate. Fără seriozitate nimic nu poate fi dus la bun sfîrșit. Și ca să fim serioși, ar trebui să învățăm de la copii.

— *Acesta cred că e și sensul mai profund al aforismului lui Brâncuși: „Cînd am încetat de a mai fi copii, sîntem deja morți".*

Scanned with CamScanner

— Da, pentru că a nu mai fi copil înseamnă a nu mai avea capacitatea de a te juca. Or asta înseamnă a fi serios. Încă acum 50—60 de ani scriam că a fi copil înseamnă a lua în serios absolut tot, tot ce există pe pămînt. Cei mai serioși oameni din lume sînt copiii. La Geneva există o casă de educație pe a cărei poartă de intrare se poate citi: *Discat a puerro magister.* Dascălul să învețe de la copil. Să învețe cum să-l învețe.

— *Cred că și literaturii i se potrivește definiția pe care ați dat-o mai sus copilăriei. A face literatură înseamnă a lua în serios absolut tot ce există pe lume.*

— Sigur, pentru că literatura presupune exagerarea lucrurilor, iar copilul e singura ființă care exagerează luarea în serios a tuturor lucrurilor.

— *Deci a fi creator înseamnă a te transpune într-o lume a copilăriei, a trăi viața ca pe un joc pasionant, a lua totul în serios.*

— Și să nu uităm un lucru. Seriozitatea e o virtute. Or, în morală, insuccesul poate fi adesea un merit. Să ne gîndim la eroii oricărei tragedii vechi sau noi. Dramatismul stă întotdeauna în catastrofă, în eșec. Și cine nu recunoaște că serios și tragic sînt două vorbe care merg perfect împreună? Gramatical, a lua în tragic e forma superlativă a luării în serios.

— *Arghezi a comparat creația cu chinurile facerii. Un creator este un damnat, o ființă tragică în primul rînd. Fiindcă el trebuie să ia în serios chiar și ce nu-i deloc serios. Or asta e ceva dureros, coșmaresc. Un adevărat scriitor nu are dreptul, pe care îl au ceilalți muritori, de a fi neserios. De aceea arta lui e o continuă eliberare de această suferință (suferința pe care i-o pricinuiește neseriozitatea lumii!). Spre bucurie prin suferință, spunea Beethoven. Or marea artă degajă acest chin al facerii, acest suflu tragic, această disperare din care se plămădește bucuria.*

— Dar trebuie adăugat ceva. Că scriitorul, ca și copilul cînd se joacă, oricîte neplăceri și privațiuni ar interveni din afară, rămîne remarcabil de liber în ceea ce privește viața lui interioară. Iată de ce el are, prin definiție chiar, mai des ocazia de a lua lucrurile în serios. Și cel mai evident fapt e că literatura a luat în serios copilăria. Copiii, adolescenții, au devenit, mai ales în veacul nostru, personaje principale a zeci și zeci de ro-

Scanned with CamScanner

mane. Ba chiar există o literatură făcută de copii. Nemaivorbind de pictură. Pictura naivă, dar nu cea inventată de oamenii maturi, ci aceea creată de copii.

— *Copilul crede cu trup și suflet în ceea ce face. Aceeași credință o au și marii artiști. Însă nu putem să nu observăm și diferența dintre aceste două ființe creatoare : tot ce face copilul face pentru el, el are un simț proprietar foarte dezvoltat, ar vrea ca toate lucrurile, toate jucăriile să fie numai ale lui, pe cînd tot ceea ce face un adevărat artist, face pentru ceilalți.*

— În eseul meu *Considerații asupra prostului gust*, din *Puncte de vedere*, arătam tocmai acest lucru, că starea de spirit a scriitorului, a artistului este aceea a omului care dă. Și a da înseamnă a avea și în același timp a nu ține să ai. Contradicție ce nu-și găsește concilierea decît într-un regim de proprietate mai mult sau mai puțin colectivistă. Iată de ce societatea comunistă de mîine oferă artei mult mai prielnice condiții de viață decît sfîrșita civilizație capitalistă. Asta spuneam eu acolo, acum peste jumătate de veac.

Ca orice om original, cu o mare capacitate de a observa viața, de a aborda cu o ușurință nemaipomenită orice temă, oricît de dificilă, e firesc ca D. I. Suchianu să aibă și o însemnată capacitate de previziune. De altfel, orice creator autentic este în felul lui și un „profet". În asemenea caz, nu contează atît adeverirea istorică a previziunii (vezi, de pildă, excelentul eseu al lui D. I. Suchianu *Superioritatea artei mute*), cît creativitatea și valoarea estetică a „profeției".

— *A fost vreo perioadă în viața dumneavoastră cînd n-ați scris, cînd n-ați „profețit" ?*

— Da. Între 1944—1956, perioadă cînd n-am scris.

— *Și în 1956 ce s-a întîmplat ?*

— Miron Constantinescu a spus : „Cum de poate sta un asemenea om, de ce nu scrie ?" „Păi ăsta scrie ca altădată, i s-a răspuns. E reacționar, citează din autori reacționari, burghezi, ca Pierre Janet !" „Cum de puteți lăsa să se întîmple una ca asta ?" Și mi-au dat de lucru. Mi-am făcut reintrarea cu un articol fulminant.

— *Ce reprezintă pentru dumneavoastră „obsedantul deceniu" ?*

Scanned with CamScanner

— O perioadă de trecere, de adaptare. Se făcea vînătoare de oameni iluştri. Iar cînd au murit, au început să-i îmbrăţişeze pe Goga, Blaga, Phillippide...

— *Cînd l-aţi întîlnit prima oară pe Călinescu?*

— Cînd colabora şi el la *Adevărul literar şi artistic*. Eram buni prieteni... Apoi, am lucrat la Institutul lui, anume creat pentru el de către regimul socialist. I-am cules numeroase materiale, obiecte, tablouri, scrisori de la toţi moştenitorii unor mari scriitori defuncţi. Uite, Haralamb Lecca. Am obţinut de la sora lui, care era prietenă cu mama, un tablou în ulei, portretul lui Haralamb, apoi o fotografie, unde erau vreo patru veri Lecca, dintre care unul era genealogist. Pe urmă i-am adus pipa lui Ventura, autorul piesei *Curcanii*, tatăl Marioarei Ventura, societară la *Comedie Française*. De la familia Vermont, la fel, i-am procurat alte lucruri. Pe urmă m-a pus să merg pe urmele unui critic de teatru, Lăzărescu, care semna Laerţiu, o mare personalitate a secolului trecut, despre care se putea scrie un roman. Şi aşa mai departe. Apoi, din anumite pricini, ne-am despărţit. În momentul acela se făcea dicţionarul Academiei în 4 volume şi l-am rugat pe Sadoveanu să mă treacă de la literatură la lingvistică. Unde am lucrat cu mare plăcere.

— *Cînd l-aţi cunoscut pe Sadoveanu?*

— Între cele două războaie, cînd era directorul *Dimineţii* şi *Adevărului*. Eram musafirul mult iubit al familiei Sadoveanu, o familie numeroasă, cu vreo opt copii. Toţi foarte deştepţi. Profira mai scrie şi azi. Unul din băieţi era pictor de mare talent. S-a sinucis. Un altul făcuse dreptul... După ce i-a murit soţia, Sadoveanu s-a însurat cu secretara de la *Adevărul* şi *Dimineaţa*...

— *Ce vi se pare că a adus el nou în literatura română?*

— Sadoveanu avea un dar, pe care nu l-a mai avut nimeni în toată arta lumii, darul de a genera legendă, de cum pana lui începea a atinge hîrtia, de a naşte brusc, instantaneu, ceea ce normal se naşte foarte încet. Cele mai banale şi mai cotidiene fapte capătă la el, subit şi firesc, măreţie de mileniu.

— *Această capacitate de a mitiza lumea a fost adesea explicată ca „primitivitate", ca „lirism obiectiv" etc.!*

Scanned with CamScanner

— Darul său, tocmai pentru că e unic în lume, i-a aruncat pe mulți critici în perplexitate. Ibrăileanu vorbea de lirismul obiectiv la Sadoveanu. Sanielevici susținea — neînțelegător — că personajele lui Sadoveanu au psihologie de plutonier major. Iar Stere, care îl adora pe Sadoveanu, observa totuși că el nu poate picta sufletele omenești decît de la subșef de gară în jos.

— *Dar literatura secolului nostru și pictura mai ales au descoperit că primitivitatea nu este incompatibilă cu bogăția trăirilor, cu stările cele mai complicate ale sufletului uman.*

— Fără îndoială. Ibrăileanu și noi toți de la *Viața românească* am știut întotdeauna că psihologia personajelor lui Sadoveanu este și subtilă și fină, și complicată și interesantă.

— Hanul Ancuței, *zicea Călinescu, „este capodopera idilicului jovial și a subtilității barbare".*

— Dar dacă este și complicată și subtilă, nu înseamnă, evident, că nu este și primitivă. Acea întrepătrundere a sufletului omului cu natura fizică și cu trecutul istoric este forma tipică a primitivității, și ea se poate situa la orice nivel de civilizație.

— *Întrebarea este dacă lumea lui Sadoveanu e specific națională sau dacă, mai exact, a devenit specific națională tocmai datorită darului său de a genera legendă, talentului său de a crea a priori, pe cale imaginativă, un univers propriu.*

— Și una și alta. Spuneam că de îndată ce Sadoveanu începe a descrie concret realitatea, din fundurile lumii răsar și se adună toate stihiile morale trecute și toate posibilitățile viitoare ale sufletului și pămîntului românesc. Da, o asemenea primitivitate există în sufletul românesc, pe care tocmai îl definește. Ea nu numai că e compatibilă cu oricîtă *complicație*, dar se împacă și cu o cît de bogată evoluție. Românul, în decursul veacurilor, păstrînd linia și direcția acestei *primitivități*, a evoluat necontenit, îmbelșugîndu-și și complicîndu-și psihologia. Și nimeni ca Sadoveanu n-a știut-o mai bine zugrăvi. Și fiindcă e atît de specific național, Sadoveanu este mai ales scriitor mondial.

— *Cum era Sadoveanu ca om? „Foarte tăcut", așa cum scrie Ionel Teodoreanu?*

Scanned with CamScanner

— Poate cu el. Dar cu mine, cu Ralea, era volubil. Vorbea și jumătate de ceas încontinuu dacă era nevoie.

„Omul însuși — dau eu citire unui citat din Călinescu —, personifică în chipul cel mai izbitor opera : voinic, trup mare, cap voluminos, gesturi cumpănite de oier, vorbire îmbelșugată, dar prudentă și monologică, ocolind disputa ; însă lăsarea în jos a gurii, zîmbetul împietrit al feței aduc pe față o nepăsare ferină ; ochii, nelămuriți, reci, venind de departe și trecînd peste prezent, sînt ai unei rase necunoscute".

— Da, făcea parte din rasa celor mari. Vorbea numai lucruri importante ; vorbea cu tîlc. Era un om foarte cultivat. Și al doilea, avea umor.

— *Umor blînd, moldovenesc ?*

— Umor de toate felurile.

— *Era conștient de faptul că-i un mare povestitor ?*

— Da. Dar conștient cu moderație. Nu voia să se impună, să epateze.

— *Și probabil nu făcea caz de harul său... mitologic.*

— Nu-i plăcea să discute despre asta, deși despre mit vorbea. Însă personajele lui, cum slobozeau două-trei vorbe deveneau personaje de legendă, nu de mitologie. Mitologia vine pe tavă de-a gata. La Sadoveanu, personajele se formează din vorbă în vorbă, printr-o emanație naturală. Faptul oarecare capătă încet-încet aură legendară. Uite, minunata carte *Nopțile de Sînziene*. Un eveniment banal, contractul de exploatare a unei păduri între proprietar și un capitalist francez, devine o luptă homerică între întreaga istorie și preistorie silvică a pămîntului românesc și capitalismul apusean. Două personaje, două figuri mitologice, dar cumplit de actuale. O poezie grandioasă se așterne peste sute de fapte mărunte și concrete. Boierul, pe nume Mavrocosti, vrea să taie pădurea seculară fiindcă avea nevoie de bani pentru un capriciu fistichiu : dorea să construiască un avion. Dar acolo trăiau țigani din moși strămoși, în frunte cu frumoasa Peceneaga... Ei sînt o extraordinară legendă. Franțuzul se ținea de capul lui Mavrocosti să-i vîndă pădurea și să înceapă s-o exploateze. El personifică istoria reală și adevărată a evoluției fulgerătoare a puterii capitalismului în Europa. Și după ce încheie contractul, se pune să-i dea afară pe

țigani. Și are loc soborul dobitoacelor. Cum să-i dea la cap franțuzului. Și ce crezi că se întîmplă? Puterii lui, a capitalistului, i se opune un fapt legendar, un adversar de milenii, pădurea, care îi adăpostea pe țigani. Ce este pădurea? Miliarde de ființe vii. Se întîmplă niște fapte cu aspect de minune care îl impresionează pe franțuz și-l conving să renunțe la ideea sa. Asta este de fapt puterea artei lui Sadoveanu. El face legendă cu lucruri adevărate, pornind de la fapte reale. Și nicăieri n-ai să întîlnești ca la el acest caracter dual al legenlei. 1) Să fie fantastică, mitologică; și 2) să se bazeze pe fapte istorice.

D. I. Suchianu se oprește, ascultă atent, ca și cum ar vrea să audă ecoul celor spuse.

— *Ce alt scriitor, ce altă personalitate, din cele pe care le-ați cunoscut, v-a mai impresionat?*

— Mai mult chiar decît Ibrăileanu și Stere m-a impresionat Constantin Graur, fratele lui Al. Graur, directorul *Adevărului* și *Dimineții*. Proprietarul revistelor era Aristide Blank, care într-un moment de idioție le-a vîndut unor negustori reacționari. C. Graur a fost atît de indignat și scîrbit încît s-a mutat în Franța și a murit la Paris. Era un om de o inteligență nemaipomenită, de o luciditate politică formidabilă; mare talent de publicist și literar, dar nefolosit. El dovedea și argumenta. Dar cu fapte, nu din cărți, istorie, ci din viață, de unde culegea întîmplări cu structură, perfectă de anecdotă. Întîmplări pline de înțelepciune, scurte, terminate cu o poantă ironică.

— *În felul „ifosatidelor" dumneavoastră?*

— Așa ceva. Întîmplări întîmplate lui sau altora. Conversația sa era făcută numai din anecdote. Asta era genial la el. Deși în viața lui n-a publicat și n-a spus un banc... A avut o viață foarte, foarte plină și bogată. A fost corespondent de presă în Austria, Rusia sovietică, plus că avea rude la Paris și se ducea des acolo. Acest om era o adevărată grădină, un amestec de originalitate briliantă și extraordinară modestie. Avea un haz nemaipomenit. Era poate omul cel mai deștept pe care l-am cunoscut în viața mea. Și cel mai generos. Erau vreo 20 de scriitorași cărora le dădea cîte o lefușoară din leafa lui. Numai Sadoveanu a mai fost un om

Scanned with CamScanner

atît de bun. Și el îi ajuta întruna pe alții ; avea o listă întreagă. Mai rar oameni așa de buni.

În finalul discuției de azi, cînd mă pregătesc de plecare, D. I. Suchianu mă întreabă dacă știu ce e o „paranteză de recuperare". Sigur, ca de obicei, cînd vine clipa să mă retrag, trebuie să fie o glumă. Văzîndu-mă că tac mirat, îmi explică :

— Paranteza de recuperare e Iordan. Metoda Iorgu Iordan. I se zice „satrapul limbii române". Fiindcă face epocă în istoria filologiei ; a adus niște contribuții ca nimeni altul în lingvistică și limbajul nearticulat... E un om foarte conștiincios... Dar, la furie, în loc de cuvinte, scoate un e... e... e... „E"-ul ăsta are mare importanță, este invenția lui, ca să zic așa. În terminologia limbajului nearticulat, e-urile acestea se numesc parantеze de recuperare. Cînd prezintă pe cineva și i se pare că laudă prea tare, introduce dese paranteze de recuperare și-i strică omului, încet, încet, monumentul. În franceză metodei ăsteia i s-ar putea zice *„de pièce a conviction"*.

— *Știu că relația dintre D. I. Suchianu și Iorgu Iordan a intrat în „legendă". Dar dumneavoastră și Iorgu Iordan sînteți modele de longevitate pentru cultura noastră și alți rămas singurele spirite care conservă și perpetuează climatul* Vieții românești *de odinioară.*

— Dar eu, domnule, îi voi supraviețui. Nu uita că-s sportman. Și-atunci, peste vreo cinci ani, să mă întrebi ce făcea Iorgu Iordan la Iași sau cînd era colaboratorul meu la *Viața românească*. Dar acum, despre vii, numai de bine !...

•

— *Unele dintre observațiile dumneavoastră paradoxale „au făcut epocă". Azi aș vrea să abordăm una din ele, poate cea mai tipică pentru modul dumneavoastră de gîndire, poate cea mai originală prin paradoxul și nedumeririle stîrnite. Și anume teoria declanșată de afirmația că „cinematograful este literatură".*

— Da, am demonstrat asta într-o lucrare întreagă și în numeroase din cronicile mele. Și chiar în această carte, pe care o compunem împreună, la capitolul „Cinematograf" arăt că cinematograful este literatură fi-

Scanned with CamScanner

indcă este poveste. Și acolo unde este poveste, este și literatură. Acesta ar fi un prim argument. Al doilea: Timp de milenii literatura a trăit fără litere.

— *Era deci un fel de cinematograf „oral".*

— Da, s-a practicat oral, adică dînd „reprezentații". Teatrul, care e reprezentație, îmbinare de cuvinte și spectacol, nu-i oare literatură? În fine, a treia dovadă: Filmul este singurul gen literar unde cuvîntul *tipărit* are anumite funcții estetice, artistice. Cazul insertului. Atît la filmul mut, cît și la filmul vorbitor. Se face ecranul negru și apare ceva tipărit. E o supraidee. Așa ceva în literatură nu se poate.

— *Dar proza modernă, și să ne gîndim doar la un Joyce sau la un Borges, se bazează pe cuvînt, înțeles ca taină a lumii, dîndu-i o strălucire nemaicunoscută prin folosirea unor tehnici noi, de esență intelectual-poetică. Ce să mai vorbim atunci de haicu sau de marea poezie!*

— Poezia e altceva. Uite *La cloche fêlée* (Clopotul spart), poate cel mai liric, cel mai confidențial poem al lui Baudelaire. Deși este așa de ultra lirică, poezia e compusă ca o piesă de teatru în cinci acte, unde personajele, actorii, sînt chiar sentimentele pe care le nasc cuvintele. E vorba de cea mai sfîșietoare moarte, de un dezastru sufletesc total. Asta s-ar fi putut exprima printr-un țipăt, răcnet, urlet. Dar Baudelaire a făcut din așa ceva o piesă: totul se petrece ca într-o poveste dramatică în care actul final e scurt ca o cădere de cortină; e format dintr-un singur vers: *Et qui meurt sans bouger en d'immenses efforts.* Adică: *Și moare, nemișcat, în imense sforțări.* Nu este moartea, ci murirea, atrocele act de a muri. Muribundului îi este refuzată pînă și falsa satisfacție a convulsiei. Aici, în acest poem, punctul de vedere dramatic ridică însăși vechea formă pur lirică la un nivel superior, cel al poveștii *(story, récit).* Și cu toate astea *La cloche fêlée* rămîne cea mai lirică poezie care s-a scris vreodată. Hugo, care a fost un titan, a spus despre Baudelaire că a inventat un nou fior.

— *Sau poate un nou simț! Cred că toți trecem prin „vîrsta" Baudelaire, a purității morbide, a vitalității alienante, a florilor răului!*

Scanned with CamScanner

— Finalul, tradus, e extraordinar, e tulburător. Philippide cu siguranță ar fi spus: *Și moare, nemișcat, în imense ssfforrțări.*

— *Asta mi-amintește de finalul filmului lui Wajda* Cenușă și diamant *cînd eroul, interpretat de Cybulski, sfîrșește pe un maidan în convulsii iuți, apoi slabe, tot mai slabe, pînă la clipa totalei nemișcări.*

— Dar la Baudelaire e o discriminare între centrii motori și cei senzitivi. „Și moare nemișcat". Dacă s-ar zvîrcoli... convulsiile te ajută să mori mai ușor. Mai înjuri, mai blestemi, te mai eliberezi... Să mori însă nemișcat în imense sforțări e ceva total, absolut, de neconceput.

— *Și faptul acesta e posibil grație „cuvîntului tipărit", ajuns la o maximă esențializare. Cred că e apanajul marii arte să fie în același timp poetică, dramatică și epică.*

— Ibrăileanu a spus altceva, lucru considerat de mine un interesant adevăr viitor. A spus că forma cea mai evoluată de literatură este drama. Ea îi adaugă conflictului epic contrastul dintre două lumi, o lume care moare și alta care se naște. Genul dramatic e mai apropiat de comportament, de creație, căci asta înțelegea Ibrăileanu prin comportamentism, iar genul epic e mai apropiat de analiză. Și arată cum Turgheniev a disociat între aceste două lucruri în nuvela *Fum*, unde cele două personaje principale sînt tratate diferit, el, cu mijloacele analizei, iar ea, fără nici un fel de analiză, fiind conturată doar din fapte, acțiuni, hotărîri. De aceea eroinele lui Turgheniev sînt atît de enigmatice. Principiul artei literare, mai spune Ibrăileanu, este să descrii fără spovedanii. Iar eu spun că în literatura superioară, autoanalizele personajului sînt interzise. Aceste analize trebuie să le facă cititorul. Pot fi admise numai monologuri. Pentru a te ajuta să vezi dacă personajul e sincer sau te minte. Asta a învățat Ibrăileanu de la cinematograf, unde spovedania e *tabù*. El spune că idealul unei literaturi e să fie făcută numai din fapte, ca în cinematograf.

— *Deși am citit de mai multe ori celebrul eseu* Creație și analiză, *apărut în 1926, la care faceți aici trimitere, nu am întîlnit o asemenea afirmație. Dimpotrivă. Ibrăileanu scrie, repet, că „cinematograful și fono-*

Scanned with CamScanner

*grafu*l" *(sîntem în plină epocă „mută") ne pot da comportarea personajelor. Ceea ce nu ne pot da este analiza sufletului lor. De aici și pînă la a spune că filmul e incompatibil cu analiza nu-i decît un pas. Acesta mi se pare a fi interesantul „adevăr viitor", veritabila profeție a celui care, să nu uităm, tocmai în acea perioadă plăsmuia* Adela, *„cel mai bun roman românesc de analiză" (Călinescu), pentru că filmul vorbitor, în proporție de aproape sută la sută, e lipsit de orice substanță analitică, de orice adîncime psihologică. Toată producția comercială, în orice caz, confirmă „previziunea" lui Ibrăileanu. În acest punct, veritabil nod gordian, stă, cred, „superioritatea" artei literare.*

— Eroare! Acel interesant adevăr viitor, care are, într-adevăr, calitatea de profeție, dar în sensul semnalat de mine, demonstrează superioritatea *literaturii-spectacol* față de *literatura-confidență*. Cinematograful, teatrul sînt genuri literare superioare romanului, de pildă, unde procedeul arhaic al confidenței lirice subzistă. Dacă observi cu atenție, literatura se îmbunătățește tot timpul de la cinematograf! E o crimă să comentezi. În literatura clasică autorul e omniscient și comentează, își etalează propriile părerei personale, aprobatoare sau acuzatoare, pentru fiecare personaj. Această intervenție lirică în curgerea epică a poveștii ia foarte adesea forma ipocrită a analizei forului interior al personajelor, cu o atotștiință cel puțin egală cu a lui Dumnezeu-Tatăl la Judecata de Apoi. De la răposatul Proust totul e analiză. Cititorul nu are de unde să știe dacă în aceste sondaje, atotștiutorul autor a ghicit, a spus adevărul sau a mințit. În literatura-spectacol, teatru sau film, în literatura dramatică deci, formă superioară, formă supremă a artelor literare, acest cusur este înlăturat, pentru că aici analiza și descrierea forului interior al eroilor este *tabù*, este un cusur infamant.

— Dar această literatură factologică, comportamentistă, pentru care pledați dumneavoastră, ilustrată perfect de „genul prost", cum sînt, de pildă, miile de povești comerciale care se consumă în videoteci, nu încurajează decît lenea intelectuală. Oare spre o asemenea țintă să tindă evoluția artei literare?

— Dimpotrivă, interdicția confidenței, a analizei, pune mai mult la lucru mintea spectatorului, a cititо-

Scanned with CamScanner

rului. Asta e marea literatură! „Adevărul viitor" profeţit de Ibrăileanu poate fi constatat în procesul de ameliorare a formelor trecute de literatură prin introducerea, în ele, a punctului de vedere indirect obiectiv, epic, practicat de literatura dramatică. Dovadă că astăzi cinematograful e uneori profesorul celorlalte genuri literare prin interdicţia „ghicirii" directe de către autor a secretelor personajelor. Bunăoară romanul se fereşte tot mai mult să cadă în acea orgie de confidenţă în care s-a ilustrat Marcel Proust. Confidenţa, în artă, e o crimă. Aşa ceva n-ai să întîlneşti în film, în teatru. Nu dramaturgul, ci personajele sale trebuie să aibă păreri. Chiar atunci cînd eroii, fie prin dialog, fie prin monolog, pretind că ne spun ce se petrece în sufletul lor. Chiar atunci tot el, publicul, cititor sau spectator, va hotărî dacă personajele spun adevărul sau mint.

D. I. Suchianu tace. Mă priveşte curios. Cele afirmate de el însă mă intrigă. Nu pot să nu-mi spun punctul de vedere. Ba chiar, acum, însuşi Omul-spectacol mă invită la asta printr-un zîmbet încurajator.

E uimitor — îi declar eu — că în toată această teorie a dumneavoastră eludaţi conceptul de convenţie artistică. Arta e un sistem de convenţii. (În paranteză fie spus, important este ca arta să fie bună, de valoare. În acest caz, nici un gen nu e superior altuia şi nici nu se mai pune problema „evoluţiei genurilor", ci doar aceea a criteriilor de evaluare a valorii.) Privite prin această prismă, concepţia proustiană, omniscienţa tolstoiană, literatura clasică sau cea modernă scrisă la persoana întîi (toate romanele scrise în această cheie pot fi considerate romane-confidenţă), sînt tot atîtea modalităţi de comunicare, de transfigurare artistică. Oricît de pur epică, de factologică ar fi o lucrare literară, ea nu are nici o valoare dacă faptele ei nu au viaţă estetică. Or ea este dată de concepţia, de „opinia" autorului, prezentă întotdeauna în orice gen literar, în teatru mai ales, însă nu explicit, ci în chip infraestetic. Shakespeare, bunăoară, nu ne-a lăsat o estetică sau o poetică explicită, ci o infraestetică, o întreagă concepţie despre artă şi lume incifrată în operă, iar uneori transmisă

Scanned with CamScanner

foarte clar prin gura personajelor sale. Şi e suficient doar să ne gîndim la Hamlet sau la Visul unei nopţi de vară.

Dar problemele acestea le-am abordat pe larg, în complexitatea lor, în cartea mea Perspectivele creaţiei, unde am analizat mecanismul infraestetic al creaţiei în dramaturgie, pe exemple luate din istoria teatrului, din toate epocile, tocmai acolo deci unde „confidenţa", „opinia" autorului, pare inexistentă, tocmai în capodoperele „genului superior" al artei literare, în care, cum credeţi dumneavoastră, confidenţa autorului e interzisă, e tabú. Dimpotrivă, părerea mea este că în teatru, unde fiecare piesă e configurată, de regulă, printr-o acţiune unitară, viziunea despre artă şi lume a unui autor trăieşte într-un chip pur şi sincer, netrucat, la nivelul infraestetic al creaţiei, care poate fi descifrat numai de acei spectatori care îşi pun „la lucru gîndul", cum îi îndeamnă Shakespeare în Prologul lui Henric al V-lea. În roman, în schimb, gen hibrid, alcătuit din mai multe planuri şi acţiuni, omniscienţa autorului, „comentariile" lui sînt tot atîtea capcane, tot atîtea personaje : sînt „pseudoconfidenţe". Infraestetica creaţiei; viziunea implicită a creatorului, se lasă mai greu descifrată, fiind învăluită într-o reţea de păreri, sensuri, gînduri, false piste, false comentarii. Un model în acest sens este labirinticul roman Numele trandafirului al lui Umberto Eco, unde arta literară devine o veritabilă aventură a cunoaşterii, iar procedeul confidenţei sau intertextualitatea însăşi „pura plăcere fabulatorie", cum spune Eco, a celui care scrie „doar pentru simpla plăcere de a scrie". E consolarea scriitorului că în acest fel i se restituie literaturii — căreia i s-a cerut cu vehemenţă, în atîtea rînduri, să joace un rol mesianic, acela de a schimba lumea ! — mult prea înalta sa demnitate estetică.

În fine, în ceea ce priveşte „punctul de vedere" al cititorului, acesta e schimbător ca istoria însăşi : pe de o parte, referitor la actul de co-autorie, se crede că există într-o carte atîtea cărţi cîţi cititori sînt, iar pe de altă parte, distincţia dintre bun şi rău, fals şi drept e la fel de relativă, un personaj care azi ţi se pare că minte, mîine poate să-ţi pară că spune adevărul.

Scanned with CamScanner

— Poate cu el. Dar cu mine, cu Ralea, era volubil. Vorbea și jumătate de ceas încontinuu dacă era nevoie.

„Omul însuși — dau eu citire unui citat din Călinescu —, personifică în chipul cel mai izbitor opera : voinic, trup mare, cap voluminos, gesturi cumpănite de oier, vorbire îmbelșugată, dar prudentă și monologică, ocolind disputa ; însă lăsarea în jos a gurii, zîmbetul împietrit al feței aduc pe față o nepăsare ferină ; ochii, nelămuriți, reci, venind de departe și trecînd peste prezent, sînt ai unei rase necunoscute".

— Da, făcea parte din rasa celor mari. Vorbea numai lucruri importante ; vorbea cu tîlc. Era un om foarte cultivat. Și al doilea, avea umor.

— *Umor blînd, moldovenesc ?*

— Umor de toate felurile.

— *Era conștient de faptul că-i un mare povestitor ?*

— Da. Dar conștient cu moderație. Nu voia să se impună, să epateze.

— *Și probabil nu făcea caz de harul său... mitologic.*

— Nu-i plăcea să discute despre asta, deși despre mit vorbea. Însă personajele lui, cum slobozeau două-trei vorbe deveneau personaje de legendă, nu de mitologie. Mitologia vine pe tavă de-a gata. La Sadoveanu, personajele se formează din vorbă în vorbă, printr-o emanație naturală. Faptul oarecare capătă încet-încet aură legendară. Uite, minunata carte *Noptile de Sînziene*. Un eveniment banal, contractul de exploatare a unei păduri între proprietar și un capitalist francez, devine o luptă homerică între întreaga istorie și preistorie silvică a pămîntului românesc și capitalismul apusean. Două personaje, două figuri mitologice, dar cumplit de actuale. O poezie grandioasă se așterne peste sute de fapte mărunte și concrete. Boierul, pe nume Mavrocosti, vrea să taie pădurea ' seculară fiindcă avea nevoie de bani pentru un capriciu fistichiu : dorea să construiască un avion. Dar acolo trăiau țigani din moși strămoși, în frunte cu frumoasa Peceneaga... Ei sînt o extraordinară legendă. Franțuzul se ținea de capul lui Mavrocosti să-i vîndă pădurea și să înceapă s-o exploateze. El personifică istoria reală și adevărată a evoluției fulgerătoare a puterii capitalismului în Europa. Și după ce încheie contractul, se pune să-i dea afară pe

Scanned with CamScanner

pur, fără vorbărie, așa cum era pe vremea marelui mut.

— *Aici vă apropiați de un punct de vedere exprimat acum 55 de ani în vestitul eseu* Superioritatea artei mute, *în care contestați „filmului vorbitor" orice viabilitate, ba chiar afirmați categoric că „printr-însul nu se va putea niciodată face adevărată artă".*

— N-am fost singurul care m-am înșelat. A fost și Eisenstein, și Pudovkin, și atîția alții.

— *Însă eu cred că în cea mai mare măsură nu v-ați înșelat. Sau, în orice caz, argumentarea dumneavoastră de atunci era fără cusur, iar multe observații stau și astăzi în picioare. Neîndoios că filmul vorbitor a introdus superficialitatea și graba în arta a șaptea, care au dus la dezvoltarea în chip incalculabil a comerțului cu mărfuri filmice.*

— Sigur, pentru că prin introducerea dialogului s-a creat iluzia că filmul e viață, e realitate. Și de fapt înmulțirea mijloacelor de expresie înseamnă regresul de la artă la copie. Natura nu poate fi integral copiată, fotografiată, oricît am mări numărul de mijloace de expresie. Vom avea tot timpul o impresie de artificial, de confecționat.

— *Asta e și teoria „mijloacelor formative" a lui Arnheim. Fotocopierea naturii nu e artă, fapt semnalat deja la mijlocul secolului trecut de Baudelaire. Fiecare artă, ca să fie o veritabilă iluzie a realității, e un sistem de convenții unitar, avînd un singur limbaj expresiv principal. Deci tocmai limita impusă de un „mijloc formativ" îl va face pe artist să găsească căi expresive cît mai diverse și subtile care să-ți dea impresia de totalitate emoțională, așa cum rama unui tablou pune în lumină „lipsa de limită" a valorii lui artistice.*

— Așa cum „limita tipografică" a unui roman te face să spui despre el că are mișcare, pitoresc, culoare. În realitate, romanul în chestiune nu cuprinde fizicește nici una din aceste calități. Are numai imagini tipografice și, în cel mai bun caz, sunete de cuvinte. Dar arta, cum arătam eu în eseul pe care l-ai amintit, înseamnă tocmai reînvierea, prin semne aparținînd unui anumit simț, de imagini aparținînd tuturor celorlalte simțuri. Este refacerea, reconstrucția naturii în toată întregimea și complexitatea ei, prin ajutorul unui singur sis-

Scanned with CamScanner

tem de semnale. Iată de ce credeam eu atunci că adevărata artă cinematografică va consta din perfecționarea limbajului expresiv al gesturilor și mișcărilor corporale. Orice introducere de semne de altă natură, aparținînd altor simțuri, dăunează artei.

— *Dar înseși filmele vorbitoare ale lui Chaplin sau Eisenstein dovedesc că dialogul nu e decît un mijloc de expresie secundar al acestei arte. Oricîte îmbunătățiri tehnice și oricîte alte adausuri expresive i s-ar aduce filmului el rămîne tributar principalului său mijloc, care îl definește, mișcarea (de imagini). Talentul de cineast tocmai la acest efort trebuie să se limiteze : la a povesti, a crea o lume din imagini în mișcare.*

— Arta înseamnă, arătam eu acum mai bine de jumătate de veac, dificultate învinsă. Cuvîntul e adeseori dușmanul artei pentru că orice vorbă astupă orizonturile gîndirii noastre profunde. Este foarte curios cum oamenii s-au forțat să introducă cu orice preț pe ecran un element a cărui absență constituia tocmai marele privilegiu al acestei arte ! Sigur, un prim motiv a fost acela de ordin comercial.

— *Așadar, cînd ați negat „filmul vorbitor" v-ați bazat pe „negarea cuvîntului", o teorie sui generis, cum nu mai există alta. Fiindcă este atît de originală (și actuală) n-ar fi util s-o reamintiți ?*

— Da. Arta înseamnă dificultate învinsă, spuneam. Dificultatea în artă consistă din evocarea unei întregi realități cu ajutorul cîtorva foarte simple și puține detalii. Lucrul e posibil, căci omul are două feluri de a gîndi : felul logic raționalist, al comparației, analogiei și abstracțiunii, și felul simbolist, care constă din putința ca printr-un semn unic și scurt să trezim o vastă lume de lucruri. Adevăratele simboluri n-au nici o analogie de conținut verbal cu lucrul simbolizat. Sînt *indirecte* ca înțeles logic. Și cît se poate de *schematice*. De aceea sînt foarte artistice. Forța lor evocatoare e misterioasă. Iată de ce artă este o adevărată vrăjitorie omenească, grație căreia omul stă deasupra oricărui Dumnezeu. Important în artă deci este ca simbolurile întîlnite să fie *dese* și *puternice*, adică să aibă efectul de a declanșa, cu minimum de semnale, maximum de realități vii ; de asemenea, e necesar ca aceste simboluri să fie *noi*, să aducă ceva inedit, ceva ce n-a

Scanned with CamScanner

mai fost făcut încă. Da, „filmul vorbitor" n-a mai fost făcut, însă s-a uitat că cel mai mare dușman al artei este vorbăria. Opera va dispărea încetul cu încetul pentru acest viciu congenital: *cuvîntul*. Cuvîntul este, dintre toate alfabetele expresive, cel mai puțin artistic. Și aceasta chiar în poezie. Numai poetul știe cît de imperfect instrument de artă este cuvîntul, comparat cu altele: sunetul muzicii, forma și culorile picturii. Dealtfel, nu numai ca mijloc de artă, dar ca instrument de cunoaștere în general, cuvîntul este, afirmam eu atunci, o unealtă grosolană. Toată filozofia bergsoniană se sprijină pe această idee. Psihologii și esteticienii știu prea bine de unde vine această imperfecțiune. Cuvîntul are două funcții, oarecum *contradictorii*. Are o funcție socială, aceea de simbol de expresie, de mijloc de comunicare a gîndirii. Dar are și un rol strict logic: este instrumentul cugetării noastre raționale. Silogismul nu-i posibil fără noțiuni, și rațiune înseamnă cuvînt. Or, gîndirea artistică este expresivitate, adică tocmai contrarul logicii. Prin rațiune, cunoaștem fiecare obiect descris sau dedus *în măsura* în care el nu este descris sau dedus. În artă însă e cu totul altfel; *nu e nevoie să ni se descrie tot*. Un singur detaliu, dacă e foarte caracteristic, *sugerează, simbolizează* o infinitate de lucruri care nici n-au fost pomenite. Or, limbajul are și această funcție. Cuvintele sînt nu numai noțiuni logice, ci și simboluri de expresie. Poetul sau prozatorul știu să găsească cuvîntul care trebuie pentru a trezi o lume întreagă de sentimente și situații pe care să nu aibă nevoie să le numească. Așa încît este firesc ca cele două funcții ale cuvîntului să se concureze. Îndeosebi, din această luptă, funcția artistică de simbol iese învinsă de funcția logică de noțiune. Cuvintele, astfel, se banalizează, se ofilesc artisticește, devin cu ușurință clișeu, pretîndu-se foarte lesne la pastișă și la parodie. În alte arte, de pildă în cele plastice sau muzicale, alfabetul expresiv nu are altă funcție decît pe aceea de simbol expresiv. Nu are de luptat cu nici o concurență. Iată de ce sunetele muzicii, liniile sculpturii sau culorile picturii sînt mai bune simboluri decît cuvintele. Muzica sau sculptura sînt arte mai pure decît, bunăoară, romanul unde se amestecă multă gîndire rațională, greutate moartă asemenea unui banc de nisip

Scanned with CamScanner

adus fără voie de curentul cuvintelor. În genere, se poate spune că în literatură suprema artă este să sugerăm sentimente multe și tari aproape fără ca cititorul să observe că s-au întrebuințat cuvinte. Să ne gîndim la marii creatori literari, de pildă la Cehov, Dostoievski, Tolstoi, Stendhal (din *Le rouge el le noir),* la Gide (din confesiuni), la aproape toți nuveliștii scandinavi, la un Thomas Mann, Thomas Hardy, la Galsworthy, Bunin, în sfîrșit la atîția mari scriitori ale căror scrieri ne-au lăsat pe gînduri, ne-au mișcat profund, de la care am rămas cu imagini de situații și de sentimente adînc întipărite în memorie — *de la care însă nu am reținut nici un cuvînt.* Desigur, se pot concepe și opere făcute numai din formule. Tipic în această privință este Anatole France, ale cărui romane sînt pline de dizertații citabile (citate în neștire de toți palavragii culturali!). Dar în măsura în care un artist procedează astfel, încetează de a fi un adevărat literator, pentru a deveni polemist, orator sau „moralist". Scriitorii din această familie (Cocteau, Morand, Chateaubriand etc., etc.), oricît de mare le-ar fi talentul, ne lasă o impresie de sărăcie comparați cu marii creatori ca Stendhal, Tolstoi, Knut Hamsun, Dostoievski etc., care în permanență ne fac să *uităm* că se servesc de cuvinte, dîndu-ne impresia că ne trîntesc viața în față, toată și exact așa cum e. Dar poezia? De la simboliști încoace, poezia modernă este o operă de răbdare prin care se urmărește epurarea a tot ce e logic în cuvinte, pentru a rămîne doar cu ceea ce în ele este vag-simbolic, la fel cu sunetele muzicale sau cu liniile din artele plastice. Operă grea, nespus de grea, unde mulți poeți și-au frînt aripile, înecați în ridicol. Dar dificultatea e încă o probă că aceasta e drumul adevărat al artei, de vreme ce se înfruntă toate primejdiile pentru a ajunge la țintă. Asta era pledoaria mea prin care încercam să fac limpede toată „enormitatea" și toată „puerilitatea" unei întreprinderi ca aceea a cinematografului vorbitor.

Dar teoria dumneavoastră — încerc eu să aduc, fără să-mi reținentuziasmul, alte argumente actuale care s-o susțină — este confirmată de cele mai valoroase filme vorbitoare, de filmele care cu adevărat corespund defniției pe care ați dat-o artei ca *dificultate învinsă.*

Scanned with CamScanner

Cineaşti ca Antonioni, Fellini, Bergman, Resnais, Buñuel, Forman, Wajda etc. au dovedit că pot trece de această insurmontabilă dificultate, care este cuvîntul, dialogul, dîndu-i o greutate, o valoare comparabilă cu aceea a insertului din filmul mut. În marile filme vorbitoare lucrurile se petrec ca şi în cazul literaturii, al marilor creatori literari pe care i-aţi citat: ele ne fac să uităm cuvintele. În *Anul trecut la Marienbad*, de pildă, deşi auzim vorbindu-se încontinuu aproape, într-un poetic limbaj baroc, totuşi nu vom reţine nici un cuvînt! Deci iată cum teoria dumneavoastră se „răzbună", fiind confirmată de valoarea unor filme „vorbitoare". Sigur, filmul sonor a produs şi perle ca *Insula* al lui Kaneto Shindo, unde lipsa de cuvinte e de o expresivitate grăitoare inegalabilă. Pentru că, deşi cuvintele nu se aud, totuşi ele există. Dacă marii scriitori ne fac să uităm de cuvinte, atunci marii muzicieni, pictori, coregrafi etc. ne fac să ne amintim de cuvinte. Simfoniile, tablourile ne sugerează gînduri, idei, noţiuni, pentru că tot ceea ce creează omul, dincolo de efectul emoţional, conţine şi un efect logic, noţional, deoarece omul a devenit Om prin cuvînt, şi la baza celor mai pure arte stă cuvîntul, mereu perfectibil ca fiinţa umană sau cunoaşterea însăşi.

— La baza acestor arte stă însă mişcarea. Pictura exprimă mişcare prin imobilitate, prin imagini imobile.

— *Sigur, imobilitatea e o dificultate, care, învinsă, dă iluzia mişcării.*

— Şi mişcarea dă brînci ideilor, gîndurilor...

— *„Limitele" creatoare ale artei!*

— Acel cadru pictural, acea ramă a tabolului, acel aranjament compoziţional sînt tot atîtea calităţi. Leonardo da Vinci vrea să picteze potopul şi avea vreo 30 de imagini deosebite. Şi el arată cum trebuie combinate, ca drumul pe care îl face gîndul de la o imagine la alta, care trebuie să meargă într-un anumit sens şi nu în altul.

— *Eisenstein spunea că schiţele* Potopului, *textele care le însoţeau, constituie un adevărat decupaj regizoral.*

— Da, domnule, pictura, sculptura deşi sînt arte statice, întrebuinţează numai adjective de mişcare. Arte

Scanned with CamScanner

plastice! Plastic, care adică se îndoaie, se modifică. De ce îi zice „plastic" unei arte care e nemișcată? Această greșeală de limbă e cea mai bună dovadă că și pictura, nu numai filmul, e o artă care se bazează pe mișcare. Cuvîntul „plastic" exprimă mișcarea prin excelență.

— *Mișcarea gîndului! La asta visa și Eisenstein, care și-a numit metoda „montaj intelectual".*

— Într-un tablou de Ciucurencu e o femeie care stă cu spatele și în față are o oglindă, dar nu se uită în ea. Aici e sumumum mișcării, pentru că ai foarte plastic exprimată ideea că dintr-un moment în altul ea se ridică și pleacă. Este momentul „luării din loc". E foarte viu materializată expresia „a o lua din loc". Femeia trebuie acum să-și ia poșeta de pe scaun și să plece. Acum, din clipă în clipă.

— *O asemenea chintesențială „mișcare a gîndului" nu prea găsești în film!*

— Pictura folosește mijloacele ei specifice de mișcare, filmul altele.

— *Pentru că gîndul, cuvîntul, concepția care stau la baza mișcării sînt diferite în cele două arte.*

— Dar unealta comună e mișcarea. Pictura e culmea căsătoriei între mișcare și imobilitate. Să creezi mișcare din ceva static! Pe cînd cinematograful e literatură.

— *Adică mișcare a mișcării?!*

— O altfel de iluzie a mișcării. Imagini sau cuvinte în mișcare. Cum sînt cele aproape cincizeci de funcții ale cuvîntului în cinematograf!

— *E un lucru dovedit că literatura prevede cinematograful.*

— Literatura a fost de la început cinematograf. Dar au fost amestecate, cum s-a întîmplat cu analiza în neștire a lui Proust, care, cum am mai vorbit, e un cusur.

— *Să știți că nu demult am recitit cîteva pasaje din* Swann. *„Analiza" e făcută dumnezeiește!*

— Dar din punct de vedere al codului artei, Proust încalcă un *tabù*. E acel impediment al confidenței. În arta veritabilă cititorul trebuie să ghicească, nu să i se explice.

Scanned with CamScanner

— *Dar la Proust totul e ca un lanț de înșelări și dezînșelări. E o falsă confidență. „Analiza" e o convenție, un mijloc ca oricare altul de transfigurare artistică.*

— Da, e o dublă autoînșelare, pentru că niciodată nu știi dacă cel ce se autonalizează este sincer sau minte.

— *Însă nu Proust a inventat „autoanaliza". Ce este monologul lui Richard sau Iago? Și-apoi acest fenomen poate fi întîlnit și în unele filme, în „arta fără confidență" deci. Ce este* Fragii sălbatici, remarcabila creație a *lui Bergman, dacă nu un „discurs asupra autoanalizei"? E limpede că literatura, teatrul, artele plastice au tins către o artă nouă, care să le înglobeze pe toate.*

— De aceea e atît de greu să faci filme mari. Filmul are în el de toate, e o artă de sinteză. Cea mai mare dificultate a fost să învingă teatralitatea. Și s-a ajuns să se facă filme care n-au nimic teatral, deși de la început pînă la sfîrșit au numai dialog de teatru. Așa este *N-am să cînt pentru tata*, sau *Totul despre Eva*, sau *Burgtheater*, unde doi oameni se înșeală reciproc fără să-și dea seama. Sau *Visul unei nopți de vară*. Ai de toate acolo, muzică, poezie, teatru, balet, plastică. Toate artele sînt exprimate aici pe bază de ritm și în acest film nu există nici un fel de anecdotă.

— *Din păcate, de cele mai multe ori această sinteză de arte e prea haotică. Puțini sînt acei cineaști care au reușit să ajungă la acel echilibru expresiv, la acea unitate și armonie expresivă numită „specific filmic". După cum tot atît de simptomatic este faptul că literatura însăși și mai ales montările teatrale actuale tind spre acest specific cinematografic!*

— Da, domnule, e ca o boală. Toți aleargă după acest specific. Cineaștii vor filmic, filmic, filmic... nu vor să mai introducă literatură, pictură, balet... *Filmic*, cred ei, e să fie fără literatură, pictură, muzică... Această gogomănie am trăit-o și eu cînd eram mai tînăr, cînd aveam trei ani. Mă cățăram pe dulapuri, peste tot, și cînd cineva încerca să mă dea jos, spuneam „ținguvei", adică „singur vreau", fără să mă ajute adulții. Asta-i prima mîrțoagă a cinematografului. A doua mîrțoagă: „zice și fuge", politica lașului. A treia e mîrțoaga care se dă drept Bucifal: „Nu-i film, e teatru"! Mîrțoaga

Scanned with CamScanner

„Vaiteatru"!... Dar, domnule, dacă scoți din film literatura, scoți cultura.

— *Specificul filmic presupune o gîndire nouă despre artă, care se adună deci din celelalte arte, fiind o sinteză de specific teatral, pictural...*

— E alcătuit din *perle* de teatru, literatură, muzică. Bagi lucrări care nu sînt specific filmice, așa cum în teatru sau în roman bagi o serie de lucruri care sînt specific filmice, vizuale. Filmul are bijuterii pur literare, ca insertul — sumum-ul de idei, de semnificații dintr-o frază. Marele pericol, la noi, în cinematograf, este lipsa de cultură, care poate duce la devitalizarea acestei arte. Singurii cineaști elevați sînt Ciulei, Pintilie, Marcus... Mulți sînt încă în fașă... Gopo a avut lucruri geniale, dar s-a oprit pe drum... Tatos, Danieluc... teribiliști... nimeni nu mai vrea să învețe... Pița ce mai gîndește cinematografic...

— *Dar Alexa Visarion?*

— I-am văzut *Năpasta*. Mi-a plăcut pentru că i s-a reproșat ceea ce i s-a reproșat la vremea sa și lui Caragiale: că este o pastișă după literatura rusă. Că ar fi cehovian, gogolian... Dar nu este pastișă, ci este pur și simplu literatură rusă. Caragiale îi știa pe scriitorii ruși, literatura lor, pe dinafară. Cînd a făcut dramă, a făcut-o așa cum o fac rușii.

— *Și cu toate acestea cuvîntul „năpastă", care e ideea dramei lui, nu există în limba rusă sau în altă limbă!*

— Așa e. Caragiale a inventat o vorbă pur românească: *năpastă*. Ideea de năpastă se poate traduce în franceză cu: *„une justice pour une justice"*, iar în engleză cu ideea de plată: *„to so pay"*, *„doesn't pay"*. Anca vrea să facă două lucruri: să-l exaspereze pe Dragomir și, ca el să spună c-a omorît, să speculeze atracția trupească pe care ea o exercită asupra lui; și-l face astfel să se trădeze. Filmul însă profanează aceste lucruri, altfel nu se explică de ce nu are public deloc: Cînd eram studenți, piesa cu cel mai mare box-office a fost *Năpasta*. De altfel ea e singura piesă a lui Caragiale care a avut succes în străinătate.

— *Profanarea literară a ajuns aproape o practică în teatrul și filmul românesc. Șerban Cioculescu este*

Scanned with CamScanner

unul din cei care semnalează fenomenul, mai ales în cazul pieselor lui Caragiale.

— Cioculescu are dreptate. În cartea lui despre ,marele nostru dramaturg, povestește cum a cunoscut-o Caragiale pe Anca. Era și tata cu el. Caragiale zice : „Bă, femeia asta nu poate să nu dea naștere la o crimă". Și a scris *Năpasta*. E prima oară cînd nu l-a ascultat pe tata — și bine a făcut—, care l-a sfătuit să se ocupe de „Miticii" lui. Dar apropo de profanare literară. Ce-a ieșit din ecranizarea după *Bietul Ioanide ? Bietul Ioanide* e un roman cu zece chei. Ioanide este gînditor și arhitect, or el nu face nici una nici alta, ci-i doar poet, el pictează !

Îmi vine să rîd, căci expresia gravă a chipului lui D. I. Suchianu e urmată de un căscat lung ca de copil somnoros. Da, e tîrziu. Mă pregătesc de plecare. Se ridică să mă conducă. Dar nu, pare că se răzgîndește. Sigur, și-a adus aminte de ceva. De el nu poți niciodată să te desparți, nu există un „sfîrșit", un capăt de conversație, un „la revedere", clar. Chiar și cînd pleci te urmăresc gîndurile, frazele lui neterminate. La el parcă totul e un veșnic început, nimic nu se termină, mereu se continuă, căci mereu are ceva de adăugat, care te ține pe loc, te incită, te atrage ca un puternic magnet. Sînt acele „cîrlige" teatrale prin care Omul-spectacol te ține în „priză", în starea de permanentă comunicare, de viu dialog. Și aproape de fiecare dată, ca să te mai „vrăjească", găsește în memorie o întîmplare amuzantă despre personalități pe care le-a cunoscut. Asta e cheia succesului artei sale. Pe care o folosește și acum :

— Vianu avea o mare (și justificată) admirație pentru genialul matematician și poet Barbilian (Ion Barbu). Mai avea acest Barbilian și alte calități, mai puțin avuabile, dar se pare că geniilor trebuie .să le iertăm multe. Avea și apucături amuzante acest Barbilian. Îi plăcea, între altele, să-l terorizeze pe Vianu, făcîndu-l să participe la tot soiul de acțiuni fanteziste, trăsnite și teribiliste. Odată, se aflau la o masă într-o grădină de vară la Heidelberg. Barbilian îi spune lui Vianu : „Bagă de seamă, ai să faci exact ca mine. Nu-ți cer să faci cine știe ce lucruri extravagante. Ai să faci doar

Scanned with CamScanner

exact ce fac eu. Îl vezi pe individul ăla de colo? Are o barbă de doi metri. Ai să-ţi îndrepţi privirea, ca şi mine, spre el. Ca şi mine ai să-i surîzi amabil şi ai să-l saluţi, ridicîndu-te niţel şi făcînd o plecăciune respectuoasă. Exact ca mine. Ia-te după mine şi fă la fel. Dacă nu faci asta (şi ce-o să mai urmeze), să ştii că mă prefac că ne certăm şi că ne luăm la bătaie. Aşadar, începem". Operaţia a fost repetată, pînă ce neamţul cu barbă a priceput că el era obiectul acelor omagii. După vreo 4—5 asemenea reverenţioase reverenţe, bietul neamţ găsise, desigur, cam curioasă această insistenţă, dar, politicoşi cum sînt nemţii, continua să răspundă la salut cu aceeaşi curtenie. La un moment dat, Barbilian comandă: „Tudore, ridicarea! Ia-te după mine şi fă la fel!" Se scoală amîndoi, traversează localul, se opresc în faţa mesei bărbosului şi amîndoi îngenunchiază. În această cucernică poziţie, Barbilian zice: „Prea venerabile! Noi sîntem doi tineri persani veniţi din depărtatul nostru orient să culegem ştiinţă şi înţelepciune în luminatele dv. ţări. În patria noastră este o datină la care toţi fiii ţării se supun. Cînd vedem, cînd întîlnim în cale o barbă frumoasă (şi barba dv. este sigur cea mai frumoasă barbă de pe acest pămînt), este obiceiul la noi să rugăm pe fericitul purtător al acestei podoabe să ne dea voie să o sărutăm cu evlavie şi recunoştinţă..." După care tace. Neamţul încearcă să priceapă. După oarecare eforturi, reuşeşte; dar se miră. Cumpăneşte. Se gîndeşte ce să facă, mai exact *cum* să facă. Pentru că se vedea, fără discuţie, că acceptase. Va începe oare cu cîteva vorbe de răspuns? Apoi cîteva cuvinte introductive? Finalmente, optează pentru o trecere directă la faptă. Bagă ambele mîini pe sub barbă, o înalţă toată pînă o aduce la orizontală, susţinută cu dosul palmelor ca pe o tavă cu consumaţii oferită musafirilor, şi, adresîndu-se celor doi tineri persani, îi invită, surîzînd amabil şi zicînd, eliptic: „*Aba'pitt'schön! Pittschön!!!*" Partea cea mai comică stă în închipuirea mea: văd imaginea lui Vianu, în genunchi, în mijlocul unui întreg restaurant, pupînd frenetic prelungirile piloase ale unui necunoscut. Barbilian era trăsnit în toate cele, dar Vianu era prototipul mandarinului grav şi pontificant.

Scanned with CamScanner

D. I. Suchianu, în fine, mă conduce. La uşă, deodată, fără nici o „legătură", îmi spune :

— Există o artă mare — arta pe bază de poveste. Pictura, teatrul, muzica, filmul sînt literatură, poveste, şi fiecare o face în felul ei specific.

Să fie aceasta oare concluzia discuţiei de azi sau începutul, „cîrligul", „momeala" unui nou dialog, unui gînd a cărui mişcare trebuie s-o continui eu? Dar dacă s-a referit la sine, dacă şi-a definit propria sa „artă a convorbirii" ?

*

Îl reîntîlnesc pe D. I. Suchianu în acelaşi „spaţiu cultural" al camerei sale.

Stă întins în pat şi citeşte o carte.

În ultima vreme (în cumplita iarnă a lui 1985) s-a sculat tot mai puţin. Frigul şi boala l-au imobilizat aproape cu totul la pat. Ginerele şi fiica sa, nişte oameni admirabili, trăiesc, aş putea spune, numai pentru el. D. I. Suchianu mă vede. Pune cartea deoparte şi îmi întinde mîna, care, deşi slăbită, are destulă vlagă.

— *Ce citeaţi ?*

— Pierre Janet. Cel mai mare psiholog de formaţie materialist-dialectică. Îi tot recitesc cărţile. O carte nu-i suficient doar să placă, trebuie să te facă fericit... Toată biologia e bazată pe ideea de superioritate. Evoluţia speciilor, ameliorarea organismelor...

— *L-aţi cunoscut pe Janet ?*

— Sigur. Mă duceam regulat la cursurile lui de la Collège de France. Avea o infirmieră cu idei bizare : să n-o contrazici. Eu eram nedumerit. Explicaţia acestei nedumeriri, zicea Janet, este că această infirmieră nu-i inteligentă. Inteligenţa este să practici conduite duble şi contradictorii. Toate lucrurile întîlnite sînt dialectice : conţin conduite contradictorii care trebuie împăcate. Conduita portretului, de pildă, faţă de o persoană şi faţă de o bucată de hîrtie (căci sîntem conştienţi că portretul cutărei persoane e desenat). Sau conduita umplerii sacului şi descărcării sacului. Conduita noastră trebuie să acorde cele două purtări. Toate conduitele inteligenţei sînt dialectice pentru că sînt contradictorii, relaţionale, cum le numea Janet.

Scanned with CamScanner

— *Văd că ați fost marcat foarte mult de teoriile acestui savant!*

— Da, pentru că, în afară de ruși, este singurul psiholog adevărat. Într-un an ne-a vorbit despre gîndire, despre mecanismele ei, de la percepție pînă la silogism. Și a analizat totul, a despicat firul în patru, un an întreg, în limbaj de conduită. Despre asta a scris și o carte intitulată semnificativ: *La pensée et sa truble.*

— *Ce relație există între teoria conduitelor și literatură?*

— Janet are un alt studiu, dedicat memoriei. El spune că animalele n-au memorie. Memoria e o conduită superioară. E formată din conduitele noastre față de timp, față de *absență*. Memoria înseamnă transformarea absenței în prezență.

— *Adică ceea ce face literatura!*

— Întocmai. Homer, cînd povestește *Iliada*, ordonă, nemărturisit, ascultătorilor săi să participe în fel și chip la întîmplările eroilor săi, le poruncește să reacționeze față de lucruri absente ca și cum ar fi prezente. Porunca devine poveste, istorisire, fabulațiune. Memoria deci a debutat ca o poruncă și a devenit apoi *le récit* sau, cu un jargon la modă, *story*. Așa cum căruța, trenul, telefonul, avionul ne ajută să ne mișcăm în spațiu, tot așa povestirea ne ajută să ne mișcăm în timp.

— *Literatura ar fi, așadar, un fel de conduită față de timp, evoluția ei fiind legată de evoluția concepției umane față de timp.*

— Și, implicit, față de memorie. Toată inteligența e bazată pe memorie, care înseamnă comportare față de timp, de absență, de trecut. Memoria e bazată pe povestire, pe literatură, care nu există la animale și care consistă în a plasa în mod inteligent pe *înainte* și pe *după*. Acest proces e specific omului și chiar nebunilor. O nebună i-a adus lui Janet o povestire, dar această nebună, spunea el, respectă *codul povestirii*.

— *Cine l-a „inventat"?*

— Natura, natura psihică, care e bazată pe poveste, pe fabulație. Și primul ei mesager este Homer. Inteligența a plecat de la Homer. Numai inteligența are capacitatea de a povesti. Spre deosebire de nivelul inferior al psihicului, unde înlănțuirea de întîmplări nu este logică. Acesta este onirismul.

Scanned with CamScanner

— *Dar există „literatură onirică".*

— Nu, este o falsă literatură. Literatura onirică e ceva antiliterar, antiestetic, este o întoarcere la fazele primitive, la ceva ce nu mai ține de legile naturale ale memoriei, ale povestirii, pe care și „nebunul de legat" le respectă. „Noi" însă nu le respectăm, pentru că sîntem ai dracului, inteligenți și trăsniți!

— *Lautréamont, Poë, Kafka, Joyce, Jarry, Urmuz, Faulkner, Borges și mulți alții au revoluționat totuși literatura, propunînd alte tipuri de coerență, mai apropiate poate, prin „logica" visului sau absurdului, de structurile realului, ale unei realități tot mai tulburi, cum ne apare secolul nostru, ultimele decenii mai ales. Și mai mult ca sigur că tocmai această realitate a impus o literatură care să „iasă" din existent și, respectiv, din legile naturale, din canoanele clasice ale povestirii.*

— Dar e vorba de faptul că literatura trebuie să emoționeze și nu trebuie să-l pună pe „după" înaintea lui „înainte", cum face Proust. Poate să iasă o literatură interesantă, dar nu e literatură.

— *Credeți că e o literatură-experiment?*

— Da, e o literatură-experiment, în care vrei să fii al dracului! Cum este literatura asta onirică care nu respectă regulile povestirii, o literatură gratuită.

— *Și considerați probabil că numai datorită talentului lor scriitori ca Proust, Camus, Ionescu, Beckett, Arrabal, Ion Barbu etc. au reușit să convingă!*

— Întocmai. Literatura lor are la bază un punct de vedere greșit, nenatural, străin de esența artei.

— *Care ar fi aceasta?*

— Partea superioară a psihicului, care e pe bază estetică, pe bază de artă; adică pe bază de povestire; ea e arta supremă. Esența ei este deci de natură psihică, reală, naturală.

— *Și excludeți din artă orice invenție, orice artificiu, orice plăcere în sine, cum e „literatura livrescă" de tip Borges sau Eco, bunăoară, orice „joc secund" care opune Naturii capacitatea nelimitată a omului de a crea convenții „nenaturale", ca și cum acestea n-ar intra în sfera cea mai largă a Realului și a Psihicului?!*

Scanned with CamScanner

— Dar toate acestea nu sînt literatură, sînt teribilisme. Dacă și romanele pe care știu că le scrii sînt așa de „al dracului..."

— *Dimpotrivă, sînt scrise în cheie realistă, respectînd în general canoanele „naturale" ale povestirii, dar asta nu mă împiedică să accept și să apreciez și alte modalități de a povesti, de a comunica, și de a mă bucura deci de diversitatea talentelor. Eu găsesc satisfacții estetice chiar și într-o demonstrație matematică sau într-o construcție de tip kantian!*

D. I. Suchianu mă privește neîncrezător.

— Admirația trebuie să aibă și ea o regulă. Apoi, ce simți dumneata, nu e emoție estetică, ci intelectuală, dintr-aceea pe care ți-o procură cunoașterea.

— *Dar între „emoția estetică" și cea intelectuală nu există o graniță de demarcație și de cele mai multe ori emoția estetică apare tocmai pe cale rațională. Și să ne gîndim la pictura abstractă sau la muzica serială. Oare acestea, ca să vorbesc în spiritul ideilor dumneavoastră, nu sînt „genuri literare"?*

— Și pictura, cînd e pictură, se bazează pe povestire, iar muzica e chiar povestire. Dar despre acest lucru, despre teoria mea asupra muzicii, parcă am mai discutat.

— *Da, și am înțeles că teoria (sau teoriile) dumneavoastră se sprijină pe conceptul de „natural".*

— De real. Arta e bazată pe povestire și povestirea respectă legile psihice ale memoriei, or asta e ceva concret, proces fizic, realitate.

— *De aici nu mai e decît un pas pînă la a spune că viața (realitatea) e literatură, povestire!*

— Păi așa și e.

— *Dimpotrivă, mie mi se pare că e o mare deosebire între „literatura" vieții (sau din viață) și literatura construită de om, mai exact de artist, o deosebire ca aceea dintre frumusețea naturală și frumusețea estetică, problemă pe care au lămurit-o în profunzime mulți teoreticieni, în frunte cu Hegel.*

— Dar frumusețea estetică e tot ceva natural, fiindcă-i de natură psihică. Ba încă, se bazează pe frumuseți sau elemente neestetice, aparținînd realității. Atît psihologii ruși, cît și Janet spun așa: elementele morale cuprinse într-o operă literară nu sînt ale este-

Scanned with CamScanner

ticii, ci, dimpotrivă, sînt materia primă din care se fabrică esteticul. Ca să faci artă, valoarea estetică nu există în sine, ca și cea economică e o valoare de gradul 2, care provine din valori anestetice, din valori biologice, intelectuale, științifice, sportive, medicale... însă conjugate în așa fel încît dau o valoare estetică. Căci valoare estetică în sine nu există. La fel valoarea economică: are valoare artistică, biologică, deoarece te apără de dușmani, de frig, valoare educativă, fizică, pedagogică... Același obiect are toate soiurile de valori, care sînt în așa fel combinate încît dau valorii rezultante o valoare de schimb, de piață, de marfă. Valoarea economică *se face, devine*, ea e compusă din valori neeconomice. Așa și în estetică, valoarea estetică e făcută din valori neestetice...

— *Valoarea estetică e deci o rezultantă, un „capăt" dintr-o evoluție...*

— În evoluție, arta și economia sînt formele superioare ale valorii.

— *De la Homer la Tolstoi sau Thomas Mann valoarea estetică s-a schimbat, a evoluat...*

— Și-a îmbogățit conținutul cu valori morale.

— *Așadar, există progres în artă?*

— E o evoluție fără sfîrșit, din cauză că arta lucrează pe bază de valori morale.

— *Care evoluează, nu? Dar aceste valori nu se pot degrada?*

— Dacă sînt valori, nu. Întotdeauna vor fi vîrfuri, modele, structuri noi, pe care arta le va asimila.

— *Atunci înseamnă că și modalitățile de comunicare evoluează.*

— Din timpul cavernelor, arta se bazează pe *récit*.

— *Adică Forma rămîne neschimbată?! Dar într-un fel se putea comunica pe timpul cavernelor și în cu totul alt fel se comunică azi, cînd există mass-media!*

— Asta nu e comunicare, e semnalizare. Comunicarea e bazată pe idei.

— *Însă credeți că felul comunicării unei valori nu are vreo influență asupra ei? Faptul că înainte o valoare putea fi comunicată în timp, uneori în sute de ani, și faptul că azi acest lucru se produce simultan...*

— Deosebirea de viteză n-are importanță. Între valorile de ieri și de azi avem doar deosebirea de idee și

Scanned with CamScanner

de conținut. Exprimarea este tot pe bază de povestire. Există două feluri de valori : valori simple și valori de gradul 2. Rezultatul acestui aranjament de valori străine de artă duce la valoarea estetică.

— *Și acest aranjament de valori nu poate duce și la o valoare artificilă, cum sînt povestirile științifico-fantastice, de pildă ? !*

— Astea sînt exhibiții, nu avem de-a face cu valoare care emoționează. Definiția artei e dată de popor : arta e ceea ce vrăjește.

— *Dar ceea ce-l „vrăjea" pe omul din Evul Mediu, bunăoară, era una și cu totul alta este „vraja" omului de azi !*

— Și cu totul alta va fi aceea care-l va vrăji pe omul de mîine ! Pentru că natura omenească are o evoluție inifinită și bazată pe artă.

— *Asta înseamnă că tot timpul apare un „alt fel" de natural !*

— Pentru că tot timpul omul găsește cazuri de vrăjitorie naturală.

— *Ar urma să conchid că arta nu se mai „opune" naturii, asemenea luminii electrice luminii naturale, ci că este o altă față a ei.*

— Așa cum în orice poveste există două povești, pe care în „Codul esteticii cinematografice" le-am numit *scenariul de temă* și *scenariul de subiect.* Acest lucru nu l-a observat Janet, el, care a identificat memoria cu povestea, care a pus povestea, *le récit,* la baza funcțiunilor intelectuale. Deci literatura, care e o manifestare superioară a spiritului, are în alcătuirea ei două povești.

— *Și fiecare din ele respectă, probabil, cei doi timpi : pe „înainte" și „după".*

— Da. Motivul este că în această respectare cronologică stă tot meșteșugul și eficacitatea poveștii. Numai așa poți să-l emoționezi pe cititor. Întîi să-i spui ce a fost și apoi ce este.

— *Iar „ce va fi" intră tot în „ce este", care devine trecut, și deci ordinea cronologică este respectată.*

— Invențiile, răsturnările cronologice, modernismele care încep cu sfîrșitul n-au de-a face cu povestirea. Ca arta să rămînă artă trebuie ca povestea să fie poveste.

Scanned with CamScanner

— *Dar flash-back-ul ?*

— Da, e de acceptat, însă cu condiția ca retroacțiunea să fie o reexaminare a spectatorului. Dar povestirea să înceapă așa cum este ea în natură, adică *înaintele* să fie anterior lui *după*. În capitolul din cartea mea, unde reproduc teoria memoriei a lui Pierre Janet, arăt această grijă pentru respectarea cronologiei.

Deși sînt întru totul de acord cu acest punct de vedere, nu mă pot împăca totuși cu fixitatea și univocitatea lui; e ca și cum ai condamna omul, artistul, la o „singură libertate" sau la o infinitate de variații pe una și aceeași temă (schemă); mai mult, dacă lucrurile ar sta chiar așa, atunci s-ar putea fabrica artiști în laborator.

Ceva deci mă revoltă și mă împinge la replică.

Dar ce înseamnă — îi spun eu acum lui D. I. Suchianu — a respecta „cronologia naturală" a celor doi timpi? „Timpul natural", acel *înainte* anterior lui *după* este o convenție la care s-a supus omul de cîteva sute de ani, este, cu alte cuvinte, o „simplă înțelegere". Teoria relativității însă a oferit omului, creatorului, o nouă cale de a medita asupra spațiului și timpului. Așa cum există un spațiu cu „n" dimensiuni, tot așa se poate vorbi de un timp cu „n" dimensiuni. Știința secolului nostru a modificat și sensibilitatea omului modern față de univers și față de timp. O ordine a lui *după* anterior lui *înainte*, a sfîrșitului înaintea începutului, un salt înainte sau înapoi prin „tunelul timpului" pare ceva perfect convingător, credibil și mai ales emoționant. Dar chiar și fără să ne plasăm în lumea „*sci-fi*"-ului putem constata, observîndu-ne atent conduita interioară în viața cotidiană, cîți timpi trăim deodată și în cîte feluri îi receptăm și ni-i comunicăm; de multe ori mi se întîmplă ca „logica visului" s-o trăiesc aievea prin modul de a recepta dimensiunile timpului. Sau să ne gîndim cîte fețe are timpul, prin cîte stări temporale poate fi privită o aceeași întîmplare, cum e crima din *Rashomon*, povestirea după care Kuroshawa a făcut un film celebru.

— Nu, intervine D. I. Suchianu aproape strigînd și bătînd cu palma în măsuța de lîngă el, acolo sînt mai mulți „martori" care povestesc ce-au văzut la diferite

Scanned with CamScanner

intervale de timp, dar totul respectă legile cronologiei naturale. *Rashonom* e un exemplu perfect de co-autorie, de reexaminare de către spectator a faptelor petrecute, tot atîtea fapte cîți „martori" sînt, care se întretaie, se bat cap în cap sau se potrivesc. Dacă n-ar fi respectat legea povestirii, ar fi ieșit un talmeș-balmeș.

— *Fiindcă totul depinde de coerența operei de artă, de sistemul inedit de convenții prin care ni se comunică o întîmplare și nu de acordul ei cu „cronologia naturală". În opera de artă intri ca într-un labirint; odată înțeleasă „convenția", nu te vei rătăci, și talentul artistului este tocmai acela de a fi reușit să-ți dea iluzia realității ca labirint.*

— Literatură înseamnă prezentificarea trecutului. Și ține de esența rațiunii umane să respectăm cronologia acelor doi timpi elementari, altfel ne-am pierde controlul, n-am mai recepta normal realitatea, am fi asemenea unui nebun fără leac care nu mai respectă nici o ordine, nici un timp. Și mai e ceva. Tot în ordinea ideii de a emoționa pe cititor, pe ascultător. Ideea noastră, devenită artă — povestea —, se dedublează; povestirea pe care o auzi, o asculți și pe care artistul trebuie să ți-o prezinte așa cum e ea, naturală, la un moment dat se dublează și începe povestea nr. 2, *povestea bis*, cînd spectatorul începe să ia la control și să verifice diversele fapte din povestirea auzită. Și el face acest amestec savuros de memorie și percepție, de prezent și trecut.

— *Se poate face o „poveste" a poveștii bis, adică să se descrie cum se desfășoară în capul unui cititor sau spectator povestea nr. 1 ? !*

— E condiția scriitorului să observe cum observă personajul său și chiar cititorul său. În povestea bis totul se compune din fragmente pe care spectatorul sau cititorul le ia de colo, de colo, ca apoi să capete o nouă calitate de prezent. Și acest fenomen se poate observa pe stradă, unde orice trecător, dacă îl întrebi, începe să-ți povestească.

— *Omul e o ființă eminamente povestitoare. Nu numai literatura are la bază povestirea, dar aceasta din urmă se află la baza comunicării înseși. Oamenii comunică povestind.*

Scanned with CamScanner

— Janet spune că la baza comunicării stau povestirea și porunca. Cum am văzut, la temelia limbajului stă porunca. Janet vorbea de cele două feluri de comunicare: *l'acte de' parler* și *l'acte d'être parler*. Toate actele pentru Janet sînt duble. Să încarci și să descarci un coș, să te duci într-acolo și să te întorci de-acolo... Dar despre asta abia am vorbit...

— *Ceea ce n-am spus însă este că oamenii obișnuiți, comparativ cu scriitorii, comunică sau povestesc mai puțin (sau deloc) prin metafore, prin unități de frumusețe. Apanajul povestirii prin metafore este de partea talentului specializat; în vorbirea omului de rînd metafora apare întîmplător, deși aici se află materia primă a scriitorului.*

— Sigur, metafora e lucrare subțire. Metafora e să surprinzi o noțiune abstractă printr-un detaliu concret. Printr-un fapt, să trezești o idee.

— *Sau să o sugerezi.*

— Sugerarea unei idei printr-un lucru material, asta-i metafora.

— *Arta comunică prin limbaj eliptic.*

— Ca în *Gona după aur*. Uite, să luăm momentul cînd eroii sînt morți de foame. Numai Charlot e în cabană. Și vedem cum, prin ușa deschisă, la un moment dat, sosește o namilă imensă de urs. E problema lui *înainte* și *după*. Problema elipsei. Ce face Charlot? Ia pușca și, el fiind în casă, iar namila afară, îl vedem cum ochește. Trage. E sigur că a nimerit-o. Pune pușca la loc. Ce face el *după* asta? Se duce în fața ursului să vadă dacă mai răsuflă. Apoi ar trebui să-l jupoaie, să facă focul, să facă rost de apă pentru ciorbă... Toate aceste lucruri societatea omenească le-a asimilat într-o succesiune, în ordinea importanței și a urgenței. Charlot face altceva, sare etapele: începe să pună pe masă farfuriile, furculițele... Toți zic că Charlot e gogoman, dar el face o operație perfectă, *urgentă* și *importantă*, vrea să-i facă borțosului, colegului de cameră, o surpriză; să vadă masa pusă. E cel mai original moment de elipsă. Acțiunile intermediare nu le vedem, sînt în mintea spectatorului, noi vedem ce e mai important și urgent. Sau alt exemplu. Unul iese de la servici, pleacă acasă. Dar nu ni se mai arată cum el merge cu tramvaiul, cu mașina, la ce stații oprește mașina, ci-l

Scanned with CamScanner

vedem direct intrînd pe ușă acasă. Aici elipsa este ieftină, la Charlot însă e o elipsă de o calitate superioară, nemaipomenită, care pornește de la o eroare din povestea bis a spectatorului, care-l crede găgăuță, că în loc să facă ce-i mai „important", s-a pus să pună tacîmurile. Dar asta dovedește imaginație, bunătate, prietenie.

— *Chaplin e un as al povestirilor eliptice, al poveștilor cu gaguri! Dar gagul însuși nu este o poveste?!*

— Evident, gagul e o poveste. Și ce este comedia cu gaguri? O multitudine de povești! Cinematograful împarte povestirea în o mulțime de povești și toate sînt legate, fiecare în parte, de aceeași idee.

— *Ca în literatura propriu-zisă, de fapt, unde o temă este „urmărită" prin zeci de povești.*

— Și toate respectînd legea povestirii, coronologia celor doi timpi, așa cum se petrec lucrurile în realitate. Căci natura, ideea naturii se exprimă în zeci de conduite ale memoriei, în zeci de povești. Și nu oare Hegel spunea că natura tinde către psihic?

— *Către spirit!*

— Psihic sau spirit, cînd vorbim de artă, e tot una!

— *Înseamnă că arta tinde către spirit!*

— Arta este spirit.

— *Deci este natură! Deci natura tinde către artă!*

D. I. Suchianu clipește repede din pleoape, de parcă ar spune: *Quod erat demonstrandum.* Însă poate mă înșel, poate nu-i convine cum am întors-o eu pe cale silogistică. În loc de orice replică, își potrivește mai bine perna sub cap. Nu înțeleg cum de rezistă să stea atîta timp nemișcat în pat. Probabil că uită complet de trup și doar mintea îi merge strună, ea îi ține loc de corp și de toate. E ca și cum omul, la bătrînețe, nu mai are nevoie decît de minte, de memorie, de *Poveste.*

— Eu, continuă D. I. Suchianu pe un ton de parcă abia am începe să conversăm, numesc arta *biologie de gradul 2.* Biologia este natură, dar omul, prin evoluția sa, merge spre biologia de gradul 2; omul nu mai lucrează cu organisme, ci cu conduite.

— *Și conduitele sînt literatură, nu? Așa cum natura se transformă în artă!*

— Nu, natura este artă de la început. Fiindcă există o biologie de gradul 2 care e bazată pe *Poveste,* pe

Scanned with CamScanner

conduită, adică pe un proces care are un început, o creștere, o maximă, o răsturnare, un sfîrșit. *Cnduita este povestire.* Ei bine, estetica, acea disciplină care studiază arta, care lucrează cu valori estetice, este natură.

— *Gorki spunea că estetica este etica viitorului. Dumneavoastră spuneți în schimb că toată evoluția naturală tinde către estetică, că estetica este natură!*

— Da, e un lucru simplu : biologia înseamnă natură, evoluție, păşire din superior în altă treaptă superioară. Vezi evoluția speciilor. Ideea de superioritate organică este baza naturii, or conduita estetică e o biologie de gradul 2, capabilă de a deveni infinit superioară.

— *Deci estetica nu este simplă natură, nu este întreaga realitate, ci este natură superior organizată, chintesență complexă, al-său-altceva unic, spiritualmente fără echivalență în natură.*

— Și continuu perfectibil. Față de formele economice, de pildă, care au un sfîrșit. Omenirea însă va progresa mereu și va avea perspective din ce în ce mai intelectuale, unde și rivalitățile vor deveni pur intelectuale. Totul va fi un proces pe bază de argumente.

— *Probabil că, în această viziune, literatura viitorului va fi tot o emanație pur intelectuală, receptarea ei fiind o probă de raționalitate savantă, capabilă să procure satisfacții de tip matematic, cibernetic, microprocesiv!*

Cînd credeam că dialogăm și comunicăm aproape perfect, D. I. Suchianu mă privește nemulțumit și îmi replică irefutabil :

— Receptarea va depinde tot de acel *récit!*

E rîndul meu să „exagerez" ca să obțin explicații noi.

— *Dar nu spunea oare Ibrăileanu că romanul de mîine îl vor scrie criticii literari? Am căzut doar de acord că există un progres și în literatură. Elementul afectiv, dominant în creațiile vechi, azi se află la paritate cu cel intelectual, literatura pendulînd între emoțional și rațional. În viitor, din fericire sau din nefericire (asta e o altă problemă), elementul afectiv va ocupa un loc tot mai secundar în opera de artă, sau chiar va dispărea cu totul, pentru că va dispărea însăși baza lui : povestirea.*

Scanned with CamScanner

— Nu dispare, pentru că povestirea e un aranjament de idei în vederea emoționării.

Eu întind coarda și mai mult :

— *Dar de ce excludeți posibilitatea, mai ales că vorbim de viitor, existenței unui nou (alt) fel de emoție estetică în afara povestirii ? !*

— Poate. Dar asta nu va fi ceva general. Nu rezistă, nici dacă emoția matematică ia locul esteticii. Parcă dumneata spuneai că frumusețea matematicii se obține pe bază de povestire, că o demonstrație e ca o povestire, că e bazată pe aranjamente de idei !

— *De formule, de calcule... Sigur, povestea e prezentă mai ales în matematica elementară și mai puțin în cea superioară. Teoria mulțimilor, de pildă, sau teoria probabilităților sau a jocurilor are la bază, fără îndoială, povestea, lumea de basm a tuturor combinațiilor posibile și probabile din gîndire și realitate, ordonate, evident, după niște legi de „cronologie naturală".*

— Deci nici teoriile matematice nu sînt o alterare a naturii, a ideilor ei. Nici nu se putea altfel, căci și matematica e o biologie de gradul 2, bazată pe material și psihic... Natura e de trei feluri : organică, materială, psihică. Dintre acestea, varianta psihică are la temelie povestirea și povestirea este emoție.

— *Dar Hegel opunea emoția estetică emoției naturale.*

— Aicea se înșală el. Ca și Vianu și ceilalți. Deosebirea dintre natural și construit e o invenție infantilă a esteticii. Și Ralea spune că arta e plăcerea artificialității. Dar n-are dreptate. Marxiștii arată că valoarea estetică nu este o valoare artificială, deși întrebuințează ca materie primă, fără de care n-ar putea exista, numai valori simple, brute, valori medicale, sportive, educative... Asta-i ideea lui Marx. Această calitate a literaturii, de fapt construit, nu-i dă calitatea de artificial, cum susțin și fac acei partizani ai artei pure. Faptele estetice sînt tot atît de naturale ca și celelalte neestetice. Marx e hegelian, căci spune că tot ceea ce e moral în artă este tot o valoare estetică.

— *Valoarea morală în artă nu e valoare dacă nu devine o valoare artistică.*

— Toată viața e o bătălie de opiniuni, de opinii juste împotriva opiniilor false. Arta e valoare supremă

Scanned with CamScanner

pentru că e valoare formală, de formă, valoare de construcție, dar construcție nu înseamnă artificialitate, ci creație.

— *Dar natura e entropică, haotică, pe cînd creația e negentropică, e construcție care organizează valorile brute ale naturii, valorile extraestetice după un cod estetic, după niște principii sau convenții pe care nu le găsim în natură, care aparțin numai geniului uman, așa cum rîsul, de pildă, nu-l întîlnim la nici un animal, ci doar la om. Însă și aici e o deosebire. Unul este rîsul în starea lui brută și altul este rîsul educat sau creat de artist, deși noi spunem apoi că, bunăoară, comicul lui Caragiale e firesc, are naturalețe, e ca în viață. Acest „ca" însă indică foarte clar deosebirea dintre natură și artă. Este „ca" deosebirea dintre natura materială și natura spirituală.*

— Acești termeni nu se opun, asta e limpde. Creația, cultura, se adaugă naturii, nu se opune, se adaugă și o îmbogățește. Natura materială conține ceva curios, ceva într-adevăr haotic, dar e perfect organizată. Sistemul solar e un fel de capriciu de a combina atomii. Natura lucrează cu atomi. Atomii sînt pachete de legi de univers care alcătuiesc structuri. Nu numai o constelație, ci chiar o stîncă îmbină de milenii pachetele de legi de univers. Acest proces e infinit și nu-l vom cunoaște niciodată. Dar știm ce este și ceea ce nu știm, știm că este la fel cu ce știm. Asta se potrivește cu ideea dumitale că există o estetică matematică, că universul, cosmosul, cum zicea Pitagora, e de natură matematică. Însă așa ceva, în ordinea cunoașterii exhaustive, nu este cunoscut, iar în ordinea cunoașterii din ce în ce mai îmbogățite este o calitate, asemenea artei și ca tot ce este psihic.

— *Dar arta nu are o dublă natură, real și psihic, concret și misterios ?*

— Da, așa cum orice lucru e ceva material și mental. Cînd într-un loc se înjgheabă o orbită înseamnă că a sosit un moment nehaotic mînat de o anumită intenție.

— *Orice lucru e mental numai în raport cu omul, raportat la percepția, la judecata lui !*

— Ba există o estetică a cosmosului, ca în cazul orbitelor, o estetică a ideii și a opiniunii universale. Ori-

ce descoperire matematică, bunăoară, are la bază o revelație de ordin supranatural.

— *Dacă n-ați gîndi, dacă n-ați fi om, n-ați putea diviniza, poetiza universul. Pentru dumneavoastră, obiectivul nu există independent de ființa umană. De aceea vedeți psihic peste tot. Iar prin „biologia de gradul 2" atribuiți naturii calitatea de artă, uitînd parcă faptul că „arta este limbă", cum spunea Croce, că ea e lucrare de seducție, de sinteză, și că numai omul poate povesti natura și nu invers.*

— Dar nu trebuie să existe o despărțitură, aici natura, aici construcția. Creația e *fuziune.*

— *De acord. Numai că în timp ce natura „creează" întîmplător, dezordonat, accidental, neselectiv, omul creează conștient, organizat, lucid, selectiv ; el e cel care, mai ales în cazul artei, realizează fuziunea de care vorbiți.*

— Fuziune de natură și psihic. Dar o asemenea fuziune nu e și omul ? Și pe el cine l-a creat ? Nu natura ? Sau exemplul cu orbita. Aici sînt două legi de univers care fuzionează într-o formă geometrică.

— *Vorbiți ca în filmele de science-fiction !*

— *„Sci-fi"*-ul, cum se mai spune, este o gogomănie, dar bazată pe adevăr, pe caracterul intenționat al naturii. Natura astrală se compune din metamorfoze, din creații care închid un gînd. Nu-i nici o metaforă aici, căci există coesență într-o orbită. Nu vreau să am aerul că lucrez cu metafore, dar cosmosul are apucături de ființă.

— *Sau poate de divinitate, dacă tot umanizăm universul ! ?*

— Da, seamănă cu divinitatea, pentru că seamănă cu omul, cu capriciile omului, dar mai ales seamănă cu podoaba omului, cu libertatea. Lui Dumnezeu i se poate atribui o lume unde toți oamenii sînt morali. Dar asta ar fi o lume imperfectă pentru că li s-ar lua oamenilor libertatea. Dumnezeu este bun, *conceput* bun, pentru că este la fel cu omul bun, tolerant și dăruitor de libertate. Dumnezeu, debarasat de figurationalismul lui iconografic, a fost conceput așa de cei care au făcut religii bune, creștinii și iudeii.

— *Dumnezeu însuși este poveste, literatură. (Feuerbach, vorbind despre natură ca bază a religiei, spu-*

Scanned with CamScanner

nea că „religia este poezie".) Şi probabil că şi pe el, asemenea literaturii, îl puteţi identifica cu natura, cu ceea ce are ea mai bun şi mai bine organizat!

— Natura este darnică, dăruitoare, ca şi Dumnezeu, şi are comun cu omul acel mecanism gînd — materie (sau obiect, dacă vrei). *Natura, într-unul din supremele sale moduri de existenţă, este literatură.* De-aia nu-l desconsider pe autorul de *science-fiction*, pentru că în poveştile lui inventate are la bază adevărul cosmosului, biologia de gradul 1. Amatorul se ocupă de biologia de gradul 1. Şi doar întîmplător îi alătură calităţi de gradul 3, 10, 1000. Arta mare e biologie de gradul 2. Şi o dată cu perfecţionarea societăţii comuniste intrăm în biologia de gradul 3, pentru că în momentul acela vom avea nişte moduri de progres materialist-dialectic şi moduri de confirmare a gîndirii materialist-dialectice din ce în ce mai purgate de violenţă, răutate, cruzime, perversitate. Aşadar, biologie = natură, compusă din natura 1, natura 2, natura 3. Şi este interesant cum savanţii biologiei de gradul 1 au descoperit biologia de gradul 2, dar au lăsat-o baltă. Biologii de gradul 1 au continuat să meargă pe drumul greşelilor metafizice. Deşi au existat savanţi ca Poincaré, care a spus că în matematică avem revelaţii artistice. Dar a trebuit să vină Lenin, cu *teoria reflectării*, care a revoluţionat gîndirea. O interesantă metaforă a fost ridicată la rangul de filozofie. Ce poate fi mai simplu de observat decît faptul că lucrurile se reflectă unele pe altele!? Şi cît de complex e totul! Reflexia este un proces de cunoaştere. Orice lucru există în măsura în care se reflectă în alt lucru. Aşa cum literatura există în măsura în care se reflectă în natură, în realitate.

— *Dar în* Caiete filozofice *Lenin spune altceva cînd scrie, afirmaţia e celebră, că „arta nu cere ca operele ei să fie recunoscute drept realitate", subliniind acest din urmă cuvînt.*

— El spune că toate lucrurile de ficţiune, obiectele de imaginaţie nu sînt fictive, sînt realităţi. Faptul că-mi închipui un schior, o casă, asta, din punct de vedere fizic, este realitate, reprezintă mii de combinaţii de legi de univers. E un proces real să-mi închipui un autobuz.

Scanned with CamScanner

— *Dar atunci cînd îmi închipui sirene cu şapte capete, lei cu cap de om şi coadă de dragon, bizreme, dragosteme, albecastre, biscofari...*

D. I. Suchianu mă priveşte cu nişte ochi cu care ar privi o arătare.

— Ce-s ăstea ?

— *Emanaţii ale unui proces ireal al închipuirii mele — în prelungirea artei vechilor miniaturişti cînd plăsmuiau bestiarele Evului Mediu !*

— Sigur, sigur, chiar şi aberaţiile sînt o emanaţie a gîndirii omului, dar nu sînt artă.

— *Dar „literatura" lui Bosch ?*

— E fantezie pe bază de realitate ; creaţiile lui sînt realităţi. Ca şi *Capriciile* lui Goya. În toate aceste cazuri se produce o combinaţie, o împletire de mii de legi de univers asemănătoare alcătuirii obiectului însuşi, obiectului reprezentat, o aranjare de legi de univers care-şi amestecă algebrele, icşii şi ygrecii, geometriile... Aşa se ajunge la forme desăvîrşite, cînd visul, fantezia cea mai îndrăzneaţă nu sînt rupte de realitate.

— *O operă nu trebuie să fie perfectă, ci să conţină un număr cît mai mic de imperfecţiuni.*

— Nu există perfecţiune, ci perfectibilitate. Perfecţiunea e un drum cu sfîrşit. Perfectibilitatea e un proces fără capăt... Capodopera naturii este omul...

— *Care este un capăt al evoluţiei, un proces sau un început de nou drum pe calea perfecţiunii ?*

— El este însăşi ideea de perfectibilitate. Ca şi arta. O operă de artă, care să fie realmente o operă de artă, trebuie să conţină cît mai multe perfecţiuni, cît mai multe legi de univers.

— *„Legea de univers" ar fi întruchiparea perfecţiunii ?*

— Legile de univers, pe lîngă rigoarea absolută, mai au omniexistenţă şi ubicuitate.

— *Dar asemenea însuşiri le au şi cărţi precum* Faust, Divina Comedie, Don Quijote...

— Da, sînt opere mari, care se află aşezate pe etajul de sus al existenţei. Dar ele mai au o calitate, care e o datorie, aceea *de a fi noi*. O noutate de gradul 2 însă, pentru că diferă de noutatea actualităţii...

— *Adică a ştirii, a imediatului.*

Scanned with CamScanner

— Noutatea are și eternitate și ubicuitate, este totală în timp și spațiu, dar e făcută din imperfecții, căci ea este identică cu orice schimbări s-ar petrece în viața ei.

— *Iar aceste schimbări depind probabil de cititor, de epocile în mișcare!*

— Da. Opera lui Cervantes nu este o capodoperă decît în măsura în care viitorul va cunoaște un alt Don Quijote.

— *Păi în fiecare epocă există un alt Don Quijote, căci se modifică mereu perspectiva istorică din care este privit „originalul".*

— În acest fel se modifică și perspectiva perfecțiunii. În artă, perfecțiunea e un cusur. Numai natura este o operă de frumusețe fără cusur. Perfecțiunea însă este o înțepenire. Opera de artă trebuie să fie suplă, să aibă suplețe, mlădiere, maleabilitate...

— *Să dea iluzia perfecțiunii, ca un atlet în maximă formă.*

— Și mai ales să aibă solidaritate.

— *Solidaritate? Acest concept l-am întîlnit parcă în studiul dumneavoastră despre „omul perfect" al lui Immanuel Kant!?*

— Da, acolo vorbeam de cele șase montaje de solidarități. Solidaritatea nu este sinonimă cu perfecțiunea. Nu există o „solidaritate perfectă". Pentru că părțile care se leagă, trecerea de la un stil de solidaritate la altul dintr-o operă, dintr-un organism, depind în mare măsură de gradul de imperfecție al funcționării lor sau de „deficiențele" actului muririi. „Solidaritatea perfectă" ar fi maximum de formă dintr-un organism. Dar dacă omul ar trăi în această maximă formă continuu ar sucomba. Mecanismul frînării care există în orice organism, cum e mecanismul oboselii, de pildă, ne ferește de această murire sănătoasă, în apogeu de sănătate. Așa se explică de ce noi murim în maximum de putere biologică, ca apoi să recuperăm starea de zero biologic și de disponibilitate la orice stimul.

— *Artistul este probabil singura ființă care încearcă să se mențină în maxima formă a puterii sale biologice, în starea de disponibilitate creatoare pe o perioadă cît mai îndelungată, uneori chiar de ani de zile, atîta timp cît durează săvîrșirea Operei. Sînt artiști, poeții mai a-*

Scanned with CamScanner

les, cum a fost Nichita Stănescu, de pildă, care trăiesc într-o permanentă stare de poezie. Or asta e tot una cu a spune că ei se află într-o maximă putere biologică, că sînt mereu ca un foc viu, că ard intens la înalte înălțimi sau, altfel spus, că se consumă total, că se mistuie pînă la neantizare. Așa erau Leopardi, Beethoven, Hölderlin, Eminescu...

— Erau geniali. Păreau așa prin faptul că erau adînciți profund în gîndirea lor.

— *Beethoven a creat* Simfonia a IX-a *cînd își pierduse auzul complet, însă el auzea muzica din interior, ca să spun așa, și putea să compună ca și cum n-ar fi fost surd!*

— Pentru că în momentul cînd compunea, făcea ce face și melomanul de bună calitate cînd ascultă muzica lui: își imagina zeci de povești. El executa pe clavir secvențe de povești desfășurate pe trupul lui, pe care le transpunea în note. Melomanul face operația inversă, preia sunetele și le traduce în povești. La Beethoven, e un fenomen natural, material, faptul că a pus pe clavir povești, nu note, așa cum și-aducea el aminte că sună. Beethoven nu auzea, ci *aranja* sunetele. În fizică nu există octave, terțe, game, dar totul este transponibil, chiar și în fenomenele astrale. O furtună în soare e o idee care poate inova știința, arta, care poate schimba gîndirea, starea sufletească a omului. Aici se dovedește cît de valabilă e teoria reflectării a lui Lenin!

— *Aplicînd această teorie în cartea mea* Miturile românești și arta filmului, *am putut ajunge la o definiție inedită a mitului: „forma arhaică a realismului".*

— Asta poate însemna ceva foarte important coroborat cu demonstrația fiziologică și biologică a lui Janet și completat cu ideea mea că totul pe lume este poveste, inclusiv furtunile cosmice, crearea de orbite, ideea de sateliți, formarea de galaxii, schimbările în structura materiei, eclipsele de soare...

— *„Eclipsele de soare și de lună, din ultima vreme, nu prevestesc nimic bun".*

D. I. Suchianu mă privește o clipă surprins.

— Regele Lear, *gîndul cheie al lui Gloucester, „regula superstiției", cum o numesc eu, sub semnul căreia își construiește Shakespeare multe din tulburătoarele lui povești! E formidabil cum ideea dumneavoastră pare*

Scanned with CamScanner

o prelungire a creației marelui Will, prin care a dovedit că „totul e poveste", că „lumea e un teatru".

— Afară de poveștile științifico-fantastice care n-au nimic comun cu lucrările noastre, sînt inferioare, săraci-interesante, care fură de la noi cîte o idee, ca undele de probabilități sau cuantele și tind, precum fizicienii, spre monism. Lumea cosmosului devine un drog pentru păcatele omenești!

— *A intuit-o demult același Shakespeare, prin firea lui Edmund, care spune: „Cînd valurile vieții ne sînt potrivnice, ne apucăm să învinuim de nenorocirile noastre soarele, luna, stelele..." E legea contradicției, care opune superstiției știința. Între acești doi poli, între mitizare și demitizare se întinde toată aventura cunoașterii omenești.*

— Aventură care se află deseori în impas. Fizicienii spun că un ultim impas este să fuzionăm sarcina și cîmpul electromagnetic. Alt impas: să găsim un fapt care să se dovedească a fi și fizic și psihic. În realitate ei se înșeală, căci treaba e deja găsită: pachetele de legi de univers, care nu-s susceptibile de atomizare, își păstrează, în orice împrejurare, rigoarea și eternitatea la fel.

— *Deci ele nu sînt atomi!*

— Nu, sînt ecuații algebrice. Cum am mai spus, „pachetele" sînt insecabile, în ciuda oricărui amestec; au eternitate și ubicuitate.

— *Asemenea capodoperei literare!*

— Pentru că e fundamentală, fiind o sinteză a tuturor valorilor. Una din ideile grozave ale marxiștilor este că valorile omenești n-au voie niciodată să devină marfă.

— *Așa cum au devenit majoritatea „produselor" cinematografului!*

— Dar dansul modern, dar muzica ușoară nu-s marfă? Sigur, nu la nivelul ăsta trebuie comparat cinematograful. Însă existența cinematografului a dovedit altceva, că filmul e un gen de literatură, de poveste. Dovadă că multă vreme literatura nu s-a servit de litere, ea a trăit prin legende, mituri... Și-apoi mai este ideea asta a psihicului care treptat se dezpsihologizează. Datorită sistemului de murire. Simplele cuvinte, prin simpla lor existență, sînt capabile de *stimulus*.

— *Dar „simplele" cuvinte stau și la baza adevăratei estetici a scrisului matur!*

Scanned with CamScanner

— Sigur. Și se poate rezuma prin cuvîntul: simplitate. Este, dacă vrei exemple, maniera lui Gide, a lui Barrès, a lui Iakobsen, a lui Thomas Mann, a lui Siegrid Unset etc., etc. Vorbele întrebuințate sînt vorbe curente, cuvinte de toate zilele, tocite și banale, cărora însă o potrivire perfectă cu ideea semnificată, precum și aranjarea lor armonioasă înlăuntrul frazei le dă o strălucire nouă. O strălucire, ce-i drept, discretă, dar de un gust cu atît mai sigur.

— *Este cumva estetica așa-zisului „stil fără stil" ?!*

— Da. Uite, ia nuvelele lui Caragiale sau Maupassant. Parcă nici nu s-ar fi gîndit vreodată acești scriitori să facă stil. Oamenii poveștii, cît și povestitorii înșiși, vorbesc acolo exact ca toată lumea. Nici poezie, nici filozofie; nici cuvinte-revolver, nici „neaoșisme" cronicărești, nici violențe de limbaj, nici ieftine îndrăzneli de epitet. Simplitate! În schimb, există o proprietate de termeni așa de completă încît avem impresia că nici un cuvînt nu poate fi înlocuit cu vreun altul, și că nu vorbim, ci oarecum gîndim direct. Proprietate și naturalețe. Iată adevăratele calități ale limbii. Puritatea e aproape defect. Amorul pentru purism stilistic, care a renăscut și azi, îi face pe unii din recenții noștri scriitori să fugă de neologism și, îndeosebi, de franțuzism. Și este aici, în chestia franțuzismelor, o foarte gravă problemă de limbă română. Ori de cîte ori avem nevoie de un cuvînt care nu e în românește (și cazul e din păcate frecvent), recurgem la cuvîntul francez, căruia doar îi românizăm puțin terminația. Putem face oare altfel? Franțuzismul întrebuințat la nevoie este o veche și respectabilă tradiție curat românească. Așa s-au împămîntenit iute și complet cuvinte ca „modă", „miniatură", „mister", „speranță", „progres" etc. Așa se explică de ce Ibrăileanu, profesor român de literatură română, de la o facultate română, scrie cuvîntul „rancună" (rancună e o sinteză de pică și de răfuială). Poate face altfel? Să renunțăm la sens? Asta e adevăratul lucru care nu ne e permis: Să punem o vorbă cu sens doar apropiat? Dar asta e marea crimă, în materie de stil. Îmi amintesc că am fost violent atacat pentru că întrebuințasem cuvîntul „detresă". Dar n-am avut încotro. Detresa cuprinde: tristețe, descurajare, și mai ales o dezordine a gîndurilor, o debandadă a tuturor ideilor care fug înco-

Scanned with CamScanner

lo și încoace, o imposibilitate de a te concentra (spre deosebire de deznădejde, care poate fi foarte concentrată, uneori chiar apropiindu-se de ideea fixă). Iată o mulțime de nuanțe care ne obligă să scriem cuvîntul „detresă" dacă avem nevoie de sensul său.

— *Dar acest cuvînt nu s-a impus. E prima oară cînd aud de el.*

— Firește, orice franțuzism nu e utilizabil. Trebuie ca el să aibă oarecare circulație în conversațiile curente ale oamenilor. Altminteri sună prost. Întrebarea e totdeauna aceasta : Cutare neologism este el pronunțat des acasă, pe stradă, în tren, la cafenea, la birou etc. ? Dacă da — și dacă sensul lui ne trebuie — nu putem ezita de a-l scrie și în literatură.

— *Adică limba scriitorului să n-o ia înaintea vieții !*

— Altminteri se întîmplă lucruri ciudate. Iată de pildă cuvîntul „filează" (filează lampa). Sînt mii de oameni care au spus „filează lampa". De aceea putem scrie fără teamă aceste vorbe astfel împrecheate. În schimb, sîntem izbiți ca de ceva foarte caraghios de următoarele cuvinte (pe care le găsim într-un roman recent : „Pe comodă odihnea o lampă de petrol. O aprinse. Ea filă. O stinse". (Bineînțeles, „odihnea" e mai frumos). Dar : „Ea filă" ? Așa-i că nu merge ? De ce ? E foarte simplu. Nimeni, cînd vorbește de filatul lămpilor, nu vorbește la perfectul simplu. Niciodată filatul lămpii n-a fost exprimat la un timp așa de distins literar. Criteriul, aici, ca și în cazul „detresei", este dacă oamenii întrebuințează — chiar vinovat — expresia respectivă. Căci orice cuvînt nou începe, odată, prin a fi un barbarism academicește nepermis.

— *Important este ca limba unui popor să fie vie, să „vieze", cum spunea Caragiale. Dacă „franțuzismul" o face să „vieze", e binevenit.*

— Franțuzismul e indispensabil limbii noastre. El îi dă proprietate în toate cazurile (așa de numeroase), cînd lipsește nuanța de sens. El dă limbii naturalețe, ferind-o de artificialitatea neaoșismului sau de aceea, tot așa de insuportabilă, a perifrazei. L-ai pomenit pe Caragiale. Să ne închipuim că ar descrie un salon sau un local. La un moment dat intră un domn tînăr și chel. Cum crezi că va spune Caragiale ? „Calviție precoce" sau „chelie timpurie ?

Scanned with CamScanner

— *Dar în această problemă a „împrumutului", nu există pericolul excesului ?*

— Sigur. Puterea de pătrundere a franţuzismului e aşa de mare uneori, încît chiar cînd avem un sinonim perfect, şi cînd puterea de evocare a celor două cuvinte e riguros egală, chiar şi atunci se întîmplă ca un neologism să se încetăţenească în limbă. Iată, de pildă, cuvintele „grimasă" şi „strîmbătură". Scriitorii de mîna întîi (de exemplu Paul Zarifopol) zic, adesea, *„grimasă"*. Şi nu ne pare el de-acuma un cuvînt „pur românesc" ?

*

— *Legat de cele discutate data trecută, de mult căutam prilejul să vă spun un lucru : Faptul că aţi studiat în Franţa, la Paris, că ştiţi mai bine ca un francez limba „pariziană" se simte în vorbirea şi în toate scrierile dumneavoastră. Dar ceea ce mi se pare caracteristic şi spectaculos în acest caz este că nu v-aţi „franţuzit", cum s-a întîmplat în acea perioadă cu atîta lume şi cum se mai întîmplă, din păcate, cu unii şi azi, cu alte cuvinte, că nu aţi franţuzit limba română, ci că, mai degrabă, aţi românizat franceza. Este un act de creator, de artist. La dumneavoastră pînă şi „lingvistica" devine poveste. Faptele de limbă le trataţi ca pe nişte poveşti.*

— Păi ce vrei mai poveste decît problema limbajului, decît psihicul şi vorbirea ? ! Sînt adevăruri de o fecunditate colosală, care trec neobservate.

Şi D. I. Suchianu îşi pune ochelarii, ia de alături una din cărţile lui Pierre Janet, pe care le ţine totdeauna în preajmă, o deschide la o anumită pagină, şi-mi citeşte :

— „Toată viaţa noastră se petrece vorbind şi cea mai mare parte a faptelor noastre se leagă de cuvînt. Vrem să dăm nume la toate obiectele... S-a vorbit de *homo faber*. Dar omul este mai presus de toate un vorbitor, un animal *parlant*". Am încheiat citatul. Acest caracter are generalitate şi gravitate, însuşiri care trec însă neobservate. În ultima mea carte pun problema *psihicului pur*. Eu nu spun ce este, ci unde se găseşte : în momentele de mare dificultate biologică. În faţa problemelor nerezolvate, recurgi la psihic.

— *Şi de ce e „pur" ?*

— Fiindcă nu ştii ce să faci cu el. În momentul acela de disperare, cînd nu mai ştii să rezolvi problema, ce

Scanned with CamScanner

faci ? Începi să vorbeşti ! Vorbeşti, vorbeşti... Vorbeşti despre lucruri, numindu-le, nu enumerîndu-le. E foarte curios că eul muribunzilor este un discurs, nu e o evocare, o prezentare. În cărţile de psihologie se vorbeşte de imaginea mentală, că ea e în capul dumitale. Psihologia — atomism psihologic — e un cîmp gravitaţional în care se mişcă imaginile : ele nu corespund unei realităţi perceptive. Dacă-i aşa, dacă pe-aşa stau lucrurile, atunci să nu te miri că primul pas pe care-l face omul, creierul lui, este *povestea*, aranjament de trecut, prezent şi viitor într-o înlănţuire de cuvinte.

— *O înlănţuire, aş zice eu, de „stări de cuvinte".*

— Sigur că da. Căci cuvîntul mai are ceva : îţi dă stări sufleteşti.

— *Sau stările duc la cuvinte !?*

— Astea sînt reciproce. E un fapt de domeniul magiei : ai pronunţat un cuvînt şi obţii zeci de sensuri !

— *Orice cuvînt, spunea Blaga, are sarcină magică. De asta vorbea şi Lévi-Strauss.*

— Sau vezi şcoala lui Durkheim... unul mai savant decît altul...

— *Cuvîntul „zăpadă", de pildă, cînd încă nu apăruse conceptul lui, se pronunţa în zeci de feluri. Cutare grup arhaic într-un fel numea zăpada moale, în altul zăpada îngheţată, în cu totul alt fel zăpada albă sau murdară etc. Pentru a desemna toate aceste lucruri, cuvîntul zăpadă nu era însoţit de un adjectiv, aşa cum procedăm noi astăzi...*

— Dar mai sînt şi azi triburi care vorbesc în lipsă de noţiuni, ca acum două mii de ani. Însă cuvîntul evocă, pe de o parte, o mulţime de calităţi ale aceluiaşi fenomen pe care îl denominezi şi, în acelaşi timp, cuprinde o cantitate enormă de exemplare diferite, aşa cum coşul de mere cuprinde tot felul de mere : tari, fleoştite, mai crude, mai roşietice, mai rumene... Ei bine, cînd te-ai angajat pe drumul ultimei morţi, „le mois de mourire", descoperi că paradisul nu e o imagine luxuriantă, ci e o vorbărie inimaginabilă : se vorbeşte despre fiecare lucru. Această diviziune în două a fiziologiei umane este prima fază a primului sistem de semnalizare şi a doua fază care e pur verbală, unde stimulul este cuvîntul ; şi, fără nici o jenă, Pavlov şi Secenov, antedece-

Scanned with CamScanner

sor, spun că atunci cînd folosim cuvîntul, îi știm toate sensurile, sîntem dicționari mai buni decît dicționarele.

— *Știm mai bine sensul pentru că îl legăm de ce vrem să facem, de o acțiune.*

— De aia ne grăbim să-l nominalizăm. Și-atuncea, domnule, cînd treci pe lumea cealaltă, ce iei cu tine?

D. I. Suchianu se oprește, face o pauză, pentru a mă lăsa, așa cum procedează în asemenea cazuri, să ghicesc.

— *Cuvîntul, povestea?*

— Se pare că iei tot, întreaga viață trecută. E o idee naivă a lui Bergson, că în clipa morții ne amintim întreaga noastră viață. Ne amintim, dar nu văzînd-o, ci povestind-o în cuvinte, în cuvinte din ce în ce mai inteligente, cu scopul de a rezolva problema aparent nerezolvată, aceea de a ne îndruma pe calea morții. Moartea apare atunci cînd problema pare nerezolvată. Atunci apare psihicul. Cînd problema e rezolvată, n-ai nevoie de psihic.

— *Dar cînd apare psihicul, nu apare și cuvîntul, nu se manifestă prin el?*

— Noi zicem atunci că gîndim, dar povestim în concepte, în idei.

— *Mă întreb însă de unde atîta putere, atîta luciditate într-o situație de limită absolută!?*

— Nu e absolută, e un prag, e o trecere. Iar puterea vine din cuvînt. Și toată viața de după moarte e propria ta poveste de pînă atunci. Dar nu o mai trăiești, o povestești. O poveste cu totul nouă. Căci dacă nu era așa, n-aveai nevoie să mori pentru asta.

— *Dar există o cale de a-ți povesti viața, și încă în mai multe feluri noi, fără să fie nevoie să mori. Prin ceea ce cred că faceți și dumneavoastră acum, prin literatură.*

— Însă povestea „cealaltă" e cea adevărată. Omul e singurul animal a cărui poveste nu este niciodată terminată. Pentru că trebuie să fie din ce în ce mai bine. Și povestea de după moarte se petrece undeva... în cosmos... unde nu știe nimeni. Dar trebuie să-ți limpezești povestea, s-o clarifici. Orice poveste, ca în cazul filmului, are două scenarii, cel de temă și cel de subiect. Dar în realitate are mai multe. Iar scenariul de dincolo, necunoscut, e o altă poveste, dar totuși aceeași continuarea uneia incomplete.

Scanned with CamScanner

— *Deci nu este o copie în cuvinte a vieții trăite și nici o bucată literară recopiată, așa cum a încercat să demonstreze Borges sau Unamuno, pornind de la* Don Quijote, *spunînd că astfel scriu un nou* Don Quijote ?!

— De cuvinte te poți servi în fel și chip. Știi ce făcea Cervantes ori de cîte ori îl arestau ? Organiza cu borfașii reprezentații în care își juca poveștile. Le spunea în cuvinte ce trebuie să facă și ei înțelegeau din cuvinte ce trebuie să facă. Și erau încîntați. Asta e ce spuneai dumneata că literatura e bază a vieții.

— *Nu literatura, povestea, povestirea.*

— Uite, vezi, nu s-a găsit un nume pentru două cuvinte, de aceea avem unul pentru poveste și unul pentru povestire, unul pentru obiectul poveștilor și unul pentru obiectul însuși, care e o povestire. Este caracterul literar-estetic al realității... Omul e singurul animal care duce în cosmos un roman, o poveste, o operă de artă...

— *O poveste-bis sui generis ! Pe care, din păcate, nu o va cunoaște nimeni niciodată, ea petrecîndu-se, probabil, în necunoscut, în singurătatea absolută.*

— Da, este singura poveste bis care-i aparține total.

— *Dar asta nu contrazice ideea legilor de univers care poate să ne facă cunoscut chiar și un asemenea fapt „incognito" și „inaccesibil" ? Și-apoi de unde știm noi că una din poveștile bis prin care ne interpretăm, ca niște literatori, viața de fiecare zi nu este însăși povestirea necunoscută de „dincolo" ?!*

— Tot ce e posibil. Deși nu cred. Povestea bis de după moarte are caracter secret.

— *Nu cumva acest caracter este o închipuire a dumneavoastră ?*

— Opera de artă, romanul cu care trecem dincolo, e o lucrare, o muncă de căutare a adevărului. Este perfectibilitatea. Or asta este o treabă de concepție, de selectare, de creație.

— *Și credeți că omul de rînd își compune și el o astfel de „operă" nemuritoare ?*

— Își face și el un autoportret, o autobiografie, e drept, mai puțin interesantă decît cea a lui Shakespeare, dar își face. Însă lumea asta anterioară morții ultime e lumea unde se ticluiesc poveștile și aceste povești au

Scanned with CamScanner

o imensă calitate, că sînt neterminate, incomplete, și urmează să fie terminate, completate dincolo.

— *Iar faptul acesta te încurajează, probabil, nu te face să-ți pară moartea așa cumplită !?*

— Faptul că există imperfecție, că mai lipsește ceva, că este aici o lacună îți dă avînt, te face să speri într-o continuare, într-o perfecție...

— *Dar deja ce spuneți dumneavoastră mi se pare de domeniul literaturii 2 bis, literaturii de gradul 3 ! Probabil pentru că vă aflați într-un moment cînd trăiți viața exclusiv prin cuvinte ! Or asta înseamnă... a muri, mai exact, înseamnă că v-ați început povestea de după moarte.*

— Da, dacă este adevărat că universul, cosmosul este o piramidă cu etaje ! În capul ei e omul, care singur are psihic. Asta te îndrituiește să spui că universul nu este ceva amorf și arbitrar, ci are o finalitate, de la perfect la mai perfect.

— *Dar această finalitate nu-i oare Omul ?*

— Nu, nu. Perfecția omului doar explică mecanismul finalității universului. Omul este mijlocul, este un paradox, este dorința de a merge tot înainte, tot înainte și a nu termina. Dacă ai termina, ar fi o decepție.

— *Dar ai timp vreodată să termini ?*

— Dar nu trebuie să termini !

— *Și cum rămîne atunci cu faptele omului, cu operele așa-zis perfecte, cu capodoperele ?*

— Astea sînt omenești, sînt din timpul vieții ; ele te încîntă, te îndeamnă să continui, nu sînt încheiate. Crezi că opera lui Caragiale s-a terminat ? Ea se continuă, e rodită prin noi. Shakespeare nu se va termina niciodată !...

— *E teoria co-autoriei, despre care am mai discutat. Păi dacă lucrurile ar sta chiar așa înseamnă că încurajăm lenea, lipsa de talent, căci și o operă de mîntuială are co-autori și poate fi continuată, perfectată din veac în veac, la nesfîrșit ! Însă istoria lumii, respectiv a literaturii, a arătat că astfel de opere dispar, sînt date uitării, mor.*

— Spunea Caragiale așa : Moșu, moșu, moșu, ce ne-am face noi fără moșu, că mereu ne dă, mereu ne dă". Asta spunea el despre Beethoven. Asta înseamnă că operele sînt în continuare perpetuă, că nu-s perfecte.

Scanned with CamScanner

— *Sau, dimpotrivă, că unele sînt perfecte sau, în orice caz, unice, și ne dau mereu, sînt nesecate asemenea Vîrstei de Aur a omenirii, cînd natura își revărsa toată bogăția ei, ca dintr-un sac fără fund.*

— Dar această perfecționare, de care spun eu, a realității se obține prin cuvînt. Pentru că el, cuvîntul, e cel mai formidabil element de economie. Cînd zici economie, zici îmbogățire.

— *Pictorul poate ar spune că cel mai formidabil element de îmbogățire e culoarea.*

— Astea sînt scule secundare, scula principală e cuvîntul. Iar culoarea, forma plastică, este artisticește realizată în măsura în care te aruncă în gîndire, deci în cuvînt.

D. I. Suchianu ia o cană de pe măsuța de alături, de lîngă pat, pe care o are tot timpul acolo, și bea. Îl privesc și mă gîndesc cu uimire la schimbarea pe care a produs-o în concepția sa asupra cuvîntului (despre care am vorbit cînd am comentat mai ales eseul său din 1930 *Superioritatea artei mute*), viața aproape imobilă pe care o duce. Toată viața a fost un sportman, un sclav al mișcării, un spiriduș al aerului. Așa se și explică de altfel rezistența sa fizică ieșită din comun. Afară de virozele intestinale de care suferă de vreo doi ani, restul organelor funcționează perfect, mai ales inima. Însă viroza l-a slăbit, i-a redus mai ales forța musculară... E formidabilă șansa aceasta care mi s-a oferit de a putea să studiez bătrînețea unui om neobișnuit, ajuns spre ultimele sale limite naturale!... Dar despre asemenea lucruri D. I. Suchianu mi-a interzis să scriu, el vrînd să rămînă în amintirea miilor de cititori-spectatori, a miilor de admiratori, Omul veșnic tînăr, agil, vioi, spectaculos, așa cum l-au cunoscut ei direct, sau l-au văzut în filmele în care a apărut, dar mai cu seamă pe micul ecran, cînd i s-a dat prilejul să realizeze cîteva emisiuni memorabile.

— Pictura, își completează D. I. Suchianu ideea, după ce a pus cana la loc, e acea artă paradoxală care transformă o imagine într-o poveste și care transpune în timp ceea ce brut e desfășurat în spațiu și instantaneitate. Ea transformă deci instantaneitatea în succesiune. Asta-i iluzia pe care ți-o dă tabloul lui Ciucurencu, de pildă, al femeii cu oglinda, despre care am mai vorbit.

Scanned with CamScanner

— *Literatura, arta au fost adesea comparate cu oglinzile ; s-a spus că ar fi oglindire, o oglindă așezată de-a lungul drumului, un obiectiv, un plan-secvență al realității, o reflectare magică a lumii, o orchestrație catoptică, un polyptic, o imagine răsturnată sau inversată, un speculum etc. Pentru dumneavoastră ce este oglinda ? O poveste ? Un mit ? Un mod de a trăda, de a divulga ? O alegorie a redării exacte ? Un simbol al dublului ?...*

— Este ceva eminamente reciproc. Este ideea lui Lenin : reflectarea. Lucrurile se descriu reciproc, se povestesc unele pe altele ; cunoașterea reciprocă a unui lucru prin celălalt. Fără nici o umbră de metaforă. Ca atunci cînd ceva se află în fața oglinzii. Ce vezi ? Obiectul reflectat în ea. Sînt două imagini : cea din capul omului și cea a razelor soarelui pe luciul ei. Reflectarea în oglindă e cel mai tipic caz de reflectare reciprocă. De aici și-a împrumutat filozofia cuvîntul „reflectare" !

— *Cînd un om se privește într-o oglindă, se poate spune cu siguranță că între imaginea din capul lui, pe care el și-o face despre sine, și imaginea reflectată de oglindă nu este identitate.*

— Nu, este dualitate. Este o serie de însușiri reflectate în exterior, aflate în îmbinare cu însușirile proprii. Două lucruri deosebite care fuzionează pentru a se pricepe unul pe altul.

— *Oare oglinda, care a mai fost numită „maestru al literaturii, al artei", nu te înșeală, nu te minte ?*

— Nu, omul trișează. Oglinda te arată cum ești.

— *Dacă e plană, „normală". Căci sînt și oglinzi anormale, spațiale, derutante...*

— Aia nu e oglindă, e „luna parc", care iluzionează, mistifică realitatea.

— *Sau care dă un alt sens al ei, ca la Welles, în memorabila secvență a oglinzilor din* Doamna din Shanghai. *O imagine de coșmar...*

— Și de minciună, pentru că în loc să-ți arate adevărul, cum un lucru se reflecă în alt lucru, arată cum oglinda se reflectă în ea însăși, în oglinda care multiplică imaginea. Și de aia e absurd și înnebunitor ca într-o mare escrocherie. Adică exact pe dos decît la Sadoveanu, de pildă, unde lucrurile se reflectă unele pe altele ca într-o fîntînă clară.

Scanned with CamScanner

— A „scorni" povești înseamnă deci a avea capacitatea de a observa lucrurile cum se reflectă unele pe altele, de a pătrunde în necunoscut, de a ajunge să privești lumea din spatele oglinzilor ei înșelătoare.

— Un pictor spunea: eu pictez lucrurile dindărătul lucrurilor. Totu-i să intri în culise și să privești cealaltă față a decorului.

— Oricum, adevăratul creator nu înfrumusețează viața de dragul înfrumusețării!

— Sigur, face ceva care e mai mult decît o înfrumusețare. Cînd povestim, spune Janet, noi prezentificăm trecutul, luptăm împotriva lui. Povestirea este o reexistențializare.

— Există o artă a povestirii...

— Da, să lucrezi cu lucruri trecute și să respecți cronologia timpilor, să nu-l pui pe *după* înaintea lui *înainte*. Or în arta asta Sadoveanu a fost neîntrecut.

— Ce alți povestitori români v-au mai fascinat?

— Agârbiceanu, Jean Bart, Brătescu-Voinești, Pătrășcanu....

— Caragiale?!

— Sigur. El e regele povestirii.

— L-ați cunoscut cînd erați mic. Îl mai aveți viu în memorie?

— Da. Cînd venea la noi, îi plăcea să mă țină pe genunchi. Și tot timpul povestea!...

— Care e diferența dintre povestirile scrise ale scriitorilor pe care i-ați pomenit și povestirile lor vorbite?

— La Sadoveanu nu-i nici o diferență. El vorbea cum scria și scria cum vorbea. Ambele forme erau la fel; nici o deosebire.

— Dar la Caragiale?

— Exact la fel.

— Nu era un dedublat?

— Exact la fel! De altfel opera lui cea mai importantă e cea vorbită, risipită și uitată. Vorbea ceasuri întregi. Și Gusti spunea: „Domnule, știi ce i-ar trebui lui Caragiale? Un sufleur. Care să înregistreze toate astea". El voia să spună o stenografă.

— Dar Iorga era un bun povestitor?

— Minunat! În *Povestea Vieții românești* spun ce dar oratoric avea el, cum te pătrundea, cum trecea de

Scanned with CamScanner

BIBLIOTECA IAȘI

la una la alta și cum la sfîrșit ți-era imposibil să spui ce a spus. Dar îți mergea la inimă.

— *Ce alt scriitor, care stăpînea arta povestirii, v-a mai impresionat?*

— Nicolae Gane era un foarte bun povestitor. Tot ce spunea se lipea, nu era o virgulă de prisos. Avea subiecte interesante, ca *Privighetoarea din Socola* și altele.

— *Și ce scria se identifica cu ce povestea?*

— Nu știu, fiindcă el nu povestea din gură, citea. Își citea nuvelele în cenaclu.

— *Dar ce personalitate din epocă avea haz cînd povestea, însă scria prost?*

— Nașul meu, generalul Lambru. Nu se pune problema cum scria, căci n-a scris nimic. Dar povestea extraordinar. Era cultivat de Caragiale, Vlahuță... și făceau haz nemaipomenit pentru felul cum povestea. Îl invitau mereu la *Cenaclul* lor, al lui Delavrancea, Vlahuță, St. O. Iosif, Caragiale...

— *Avea vreo denumire acest cenaclu?*

— Nu.

— *Unde se adunau?*

— Acasă la taică-meu sau la Delavrancea. În timpul războiului Lambru s-a îmbolnăvit. După ce s-a făcut bine și a ieșit din spital, taică-meu, cu Delavrancea și eu după ei ne-am dus să-i facem o vizită. Și la această vizită Lambru ne-a povestit cum s-a luptat el cu moartea, cînd a venit să-l ia. Totul a fost aievea. Ea a venit în carne și oase să-l ia. Și atunci el a ticluit o lungă poveste în care a convins moartea să se care, să-l mai păsuiască.

— *Iată sublimul poveștii! Povestea ca mijloc de a îndepărta moartea...*

— De-a salvá viața unui om! Eu cred că el n-a văzut moartea, dar faptul că și-a imaginat acest dialog, e ca și cum a văzut-o. Și gîndește-te că atunci, în punctul culminant al bolii, cînd era ca într-un fel de delir, totul a putut să fie aievea, firesc.

E formidabil să-l *vezi* pe D. I. Suchianu povestind! Totul e un recital perfect, un mic show, calculat pînă în cele mai mici amănunte. Fiindcă rolul pe care-l joacă conține o partitură exersată timp de o viață. Mimica, ges-

Scanned with CamScanner

turile, totul e studiat prin exerciţiu îndelungat şi repetat de mii de ori. Procesul de creaţie e asemănător tipurilor din *Commedia dell'arte*, unde cîte un actor juca toată viaţa acelaşi rol, îl repeta, îl îmbunătăţea pînă îl aducea la desăvîrşire. Şi semnificativ e faptul că cei mai buni actori de *Commedia dell'arte* erau creatori de piese, de spectacole. Aşa cum şi D. I. Suchianu-actorul este propriul său dramaturg şi regizor. În timp ce mă gîndesc la toate astea, îmi povesteşte şi alte anecdote despre marii povestitori pe care i-a cunoscut.

— *Dar şi dumneavoastră aveţi un deosebit dar de a povesti. De la cine l-aţi moştenit ?*

— De la tata. Dacă tata era iubit de Caragiale este pentru că avea haz şi de aia îi plăcea să fie în compania lui. Se distrau, nu glumă ! Aveau ce vedea atunci prin Bucureşti şi ce povesti. Tata i-a sugerat personajul lui Agamiţă Dandanache. Tata i-a spus : „Fă unul care să fie mai tîmpit ca Farfuridi şi mai canalie decît Caţavencu". De, e foarte uşor de zis !... Dar peste cîteva zile s-a trezit cu Caragiale, care i-a citit partitura lui Agamiţă... Mare rol a făcut Belcot, mare actor al Naţionalului din epoca Soreanu, Niculescu... El a adăugat în text „şi clopoţeii linca, linca", cu care Caragiale a fost de-acord.

— *Există o artă de a povesti specifică românilor sau „povestirea" e o caracteristică a tuturor popoarelor ?!*

— Toate popoarele au această apetenţă, dar mai ales popoarele orientale.

— *Iar cele germanice ?*

— Ele au transformat totul în basme. Germanii, scandinavii sînt mari creatori şi iubitori de legende.

— *Scandinavii au şi inventat acel gen de povestire de largă respiraţie numit „saga", amestec de istorie şi mitologie. Dar cei care au născocit povestea propriu-zisă, fondatorii ei, ca să spun aşa, sînt grecii. De altfel mithos înseamnă poveste.*

— Iar „legenda" înseamnă „care trebuie citit", care merită să fie citit, şi în realitate toate legendele erau orale. Aşa şi literatura : s-a făcut mii de ani literatură fără litere.

— *Dar literele existau.*

— Însă nu erau folosite.

— *Decît de un cerc restrîns de învăţaţi.*

Scanned with CamScanner

— Şi deci n-aveau caracter colectiv, pe cînd povestirea e un fapt colectiv, se petrece direct în mijlocul clanului, al gloatei.

— *Prin urmare, povestirea, care are un rol terapeutic în viaţa societăţii (arhaice mai ales), nu este numai esenţa literaturii, dar stă la baza ei.*

— Sigur. Poezia lirică, de pildă, nu-i tot un fel de poveste? Cum am demonstrat pe cazul lui Baudelaire sau Eminescu, e chiar poveste.

— *Dar poezia de tip Ion Barbu?!* Oul dogmatic, Uvenderode, Domnişoara Huss...

— Ion Barbu avea un mare talent, însă poezia lui e excentrică... Povestire pură există în *Kir Ianulea*, deşi, în general, nu există povestire pură; ea se amestecă cu ştiinţa, cu proza, cu ambianţa...

— *De aceea poate lucrurile povestite în literatură par mai adevărate decît cele reale, petrecute în istorie!*

— Nu-i şi expresia franţuzească „plus vrai que nature"?!

— *Iată deci o deosebire între literatură şi natură! Literatura dă impresia de mai adevărat, de mai sincer decît natura şi istoria.*

— Sigur, marxiştii au găsit mai repede adevărul istoric în romane, la Balzac, în povestirile pure chiar, decît în cărţile de istorie.

— *Ce înţelegeţi prin „povestire pură"?*

— Care nu are comentariu, în care nu intervine povestitorul; e făcută numai din fapte. *Kir Ianulea* e un basm, are şi fantastic, şi real, intervine şi diavolul... Asta e poveste pură, adică poveste frumoasă, care vrăjeşte prin simplul fel de-a povesti, unde se împacă de minune şi fantasticul şi realul.

— *După părerea mea* Kir Ianulea *şi* Stan păţitul *sînt modele de basme intelectuale, nişte construcţii desăvîrşite, demonstraţii care nu au mai nimic cu modelele populare, ci se ridică la acea condiţie de artifex a produselor inventate de om; sînt povestiri eminamente culte.*

— Da, povestea pură e să faci basm din literatură cultivată.

— *În această categorie n-ar putea intra şi* Kira Kiralina *a lui Panait Istrati?*

— Da, da, fiindcă Istrati e şi el unul din marii povestitori ai lumii.

Scanned with CamScanner

— *Sau unele povestiri ale lui Mircea Eliade!*

— Sigur. Acești autori au meritul că au știut să introducă în povestire poezia și mitul. Ei au știut că poezia are la bază povestirea mai mult ca orice alt gen, pentru că sentimentele și cuvintele sînt personagii, sînt actori. Și dacă traduci în altă limbă o poezie trebuie să găsești alte personaje.

— *Să le dai și alte roluri...*

— Trebuie să găsești personaje care se identifică perfect cu cele românești. Dar uneori iese o bazaconie. E necesar să alegi cuvîntul în așa fel încît să sune cum trebuie. Uite strofa asta din *Luceafărul*: *„O, vin' ! odorul meu nespus, / Și lumea ta o lasă ; / Eu sînt luceafărul de sus, / Iar tu să-mi fii mireasă"*. În franțuzește sună oribil. Eminescu avea slăbiciune pentru triplul iamb cu care se termină strofa. De aceea trebuie căutate cuvintele, ținînd seama de sens, sonoritate și ritm. Sau uite, altă strofă, cînd Luceafărul se duce la Dumnezeu ; el îi spune : *„Reia-mi al nemuririi nimb / Și focul din privire, / Și pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire!"* Dacă ai traduce *mot à mot* ar ieși șansonetă de cafenea. Și e cu totul altceva dacă le dai cuvintelor dulceață, sevă. Eu am înnobilat ideea de nimb și nemurire și le-am transformat în zei. Luceafărul consideră nemurirea ca un păcat, ca un cusur. Și am transformat nemurirea în doi zei cu nume propriu *Toujours* și *Jamais*. Întotdeauna și Niciodată. Ceva mai mult. El disprețuiește aceste mitologii și vrea amorul adevărat, real. De aceea am pus cuvîntul *fier* — lăudăros. *Mon fier Jamais, mon fier Toujours.* Repetiția e ceva frecvent la Eminescu și are noblețea stilistică a inversiunii. Dar parcă am mai discutat despre toate astea. Oricum, nu strică să adăugăm noi nuanțe, noi idei.

— *Pericolul „trădării" spiritului și sensului unei opere e permanent în cazul unei traduceri. Ca el să fie diminuat sau chiar înlăturat, ce trebuie făcut ?*

— Cuvintele în literatură sînt actori și dacă traduci dintr-o limbă în alta trebuie să traduci în așa fel încît în istoria lingvistică a limbii respective să nu li se fi schimbat rolul ; asta trebuie să urmărești pentru fiecare cuvînt pe care îl alegi.

— *Asta presupune deci să cunoști la perfecție, cum se spune, limba respectivă.*

Scanned with CamScanner

— Și limba ta. Ambele. De exemplu : *năpastă*. În franceză nu există echivalent, doar *injustice*, care e general și vag. Lipatti a găsit ceva mai bun : *Un malheur pour un malheur*, nenorocire pentru nenorocire.

— *La fel și cuvîntul „dor", nu are echivalență în alte limbi.*

— Fiindcă cuprinde în el trei noțiuni : ideea de *amor*, ideea de *așteptare* și ideea de *însoțitor*. Cum spune poetul anonim : *„Numai dorul singurel / De mă-ngîn numai cu el"*. A îngîna, mă-ngîn, așa cum este acompaniamentul în muzică ; un alt cuvînt intraductibil. Dorul deci e ideea de revenire mereu în minte a lucrului pe care nu-l mai ai. Și uite cum am tradus eu cîntecul popular : *„L'echo, le vieux, toujours / Seul avec mes long amours"*.

— *Dar dorul mai are și sensul de tristețe, ca în doinele de jale ; este și durere, și suferință...*

— Însă cel mai des el înseamnă așteptare... după ceva pe care nu-l mai ai.

— *Dar poate fi și nostalgie sau „nostalghia", cum spun rușii, care e și titlul ultimului film al lui Tarkovski.*

— Mai bine îi zicea *dor*, care are un parfum mai arhaic. *Nostalgie* e un neologism foarte recent. Mai apropiat este nemțescul *sensucht*.

— *În ce măsură un traducător poate „trăda" un original ? Care e „libertatea" lui ? Traducerea nu seamănă oare cu povestea bis, dat fiind că orice lectură presupune o „traducere" în propria „limbă" a cititorului, care este povestea lui bis !?*

— Sigur, așa este. Eu am tradus în franțuzește *Abu Hasán*, basmul oriental al lui Caragiale. E ceva cumplit de greu. Dar am găsit cîteva motive care circulau și la ei. Și m-am legat de asta, deși cred că ceva mi-a scăpat, acel ceva veșnic intraductibil al artei, care nu poate fi tradus nici în propria limbă a autorului.

— *Și care ține de specificul național. De pildă, Meșterul Manole. Motivele mitului se găsesc la toate popoarele, dar „notele cu precădere", cum le numește Călinescu, aflate în varianta noastră, sînt specific românești.*

— Asta se întîmplă mai ales din pricină că motivul de bază, cel al jertfei zidirii, a fost „tradus" în mai multe graiuri.

Scanned with CamScanner

—„Rotațiunile" pe care le suferă orice motiv mistic, cum spunea Hasdeu. Ce este un model, respectiv un model mitic ?

— Modelul nu este nimic. O poveste are zece-douăzeci povești bis, cu totul altele decît povestea mitică model. Modele devin celelalte povești, poveștile bis. O temă este o temă valabilă cînd se poate reproduce, multiplica în zeci de povești. Iaca, tema amorului ! Asta-i problema ! *Semper idem, sed alter,* adică „mersul identic, dar în alt fel".

— *Dar de ce nu există modele ?*

— Păi am spus. Pentru că ideea de model impune ideea de primul și că tot ce urmează ar fi variante. În realitate însă ăstea sînt modele, modelele de variantă. Adică ceea ce-și închipuie spectatorul, cititorul ; poveștile-bis sînt modelele.

— *Dar eu nu cunosc variantele („modelele") din capul cititorului, ci opera, modelul de bază care s-a transmis de la epocă la epocă, din veac în veac, excepție făcînd doar creațiile populare.*

— Aceste povești bis nu sînt povești necunoscute ; le cunoști, sînt pe piață. Proverbele, de pildă, și tot ce s-a realizat ca folclor te face să te uimești cîte chipuri a luat o temă, cum a devenit, cum s-a transformat în alte tile-bis sînt modelele.

— *Asta este, cred, o cu totul altă problemă. Indiscutabil că atunci cînd un scriitor scrie un roman, de pildă, se inspiră din realitate, ia ca „model" fapte din lumea în care trăiește, selectează „poveștile-bis" care circulă pe piață...*

— Dar așa procedează și un cititor ! Lucrurile acelea pe care le-ai găsit pe piață și le-ai adunat erau valoroase în sine, erau valabile esteticește, nu ? ! Păi asta face orice cititor. Și el adună. Numai că dumneata, scriitorul, le dai acelor lucruri valoare mai înaltă, le structurezi.

— *Și nu așa se ajunge la creații originale ? Nu acesta-i modelul ? ! Capacitatea de a selecta lucruri trăite azi, acum zece ani, trăite de alții acum o mie de ani, aici sau la Paris, și de a le ordona, de a le ridica la concept și a le da o nouă viață ? !*

— Acesta-i talentul, e povestirea ! Căci minunea, miracolul pe care-l face povestirea se cheamă *prezentificare*. Uite, *Miorița*, e o poveste minunată pentru că ero-

Scanned with CamScanner

ul, la aflarea veștii, a destinului, ne prezentifică viitorul: el ne povestește ce va face ceas cu ceas după ce va muri.

— *Așa cum pînă atunci, în „cronologia" baladei, se prezentifica trecutul.*

— În studiul meu despre *Miorița*, apărut în *Foste adevăruri viitoare*, tocmai pe asta mă bazez: transformarea morții într-un basm frumos, așa interpretez eu *Miorița*. Cine ne spune nouă că actul Mioriței nu este epic, ci ludic? Cioculescu m-a făcut praf; a zis despre interpretarea mea că e făcută din nevoia de a fi original. Crohmălniceanu însă a spus că e cea mai interesantă interpretare care s-a dat *Mioriței*.

— *În cartea mea* Miturile românești și arta filmului, *scriu că* Miorița *este un mit-pildă, care vorbește despre formarea și unitatea poporului român, ca și despre spiritualitatea lui specifică. Evident, s-ar putea susține că* Miorița *este simbolul speranței la români.*

— Varianta Sadoveanu e cea mai valorosă. E la fel cu a lui Alecsandri, numai că tot ce e dulceg e înlocuit cu ceva aspru. Nu se termină cu cunoscutele versuri: *„Păsărele mii / Și stele făclii..."*, ci se termină așa: *„Preoți munți / Cărunți, / Stele făclioare / Și poduri de floare"*. E ceva de-o frumusețe extraordinară. Este o veche cutumă arhaică, folclorică, reprezentarea trecerii dintre cele două tărîmuri; și această trecere e un pod tapisat cu flori, ceea ce e de o frumusețe nemaipomenită.

— *Încă o dovadă că Sadoveanu e un mare povestitor-poet. La el vocația povestirii se suprapune peste concepția, existentă și în* Miorița, *înțelegerii vieții și a morții ca poveste. Este o concepție specifică poporului nostru, altfel cum se explică, de pildă, faptul că dacii mureau fericiți, cu zîmbetul pe buze!?*

— Asta este o tendință populară, cu arie largă de răspîndire. Creștinii mureau cu zîmbetul pe buze mîncați de fiare în circ. Este o credință foarte răspîndită în popor.

— *Probabil că are legătură cu povestea vieții de apoi, cu raiul...*

— Și cu iadul. Și totul e bazat pe un fapt de ordin științific. Uite, chiar dacă un nemernic, un ticălos, un cinic, căruia nu-i pasă de nimic, nu pățește niciodată nimic, totuși în visele lui coșmarești nu se disculpă, recu-

Scanned with CamScanner

noaşte că-şi merită pedeapsa pentru ticăloşiile pe care le-a făcut.

— *Şi oare povestea lui bis, de dincolo de moarte, cum va fi ?*

— Se continuă cum scrie la carte : nu poate să nu-şi recunoască vina... Visul are această calitate : că funcţia lui imagistică stă în aceea de a regrupa în nişte centri de interes stările refulate. Or păcătosul de care vorbim noi spune : „Eh, fugi de-acolo, bazaconii, visuri..."

— *Şi el cînd îşi recunoaşte într-adevăr vina, în povestea bis de dincolo de moarte ?*

— Nimeni nu ştie. Aceasta-i singura poveste care are caracter secret. Ştiinţific este dovedit că moartea a fost întotdeauna greşit înţeleasă. S-a văzut în ea un capăt, un sfîrşit de drum, dar moartea ultimă, căci pînă aici sînt toate acele mini-morţi recuperante (noi murim tot timpul), este un *început de drum.*

— *Dar de unde ştiţi acest lucru, dacă spuneaţi că povestea bis a vieţii, deci povestea de după moartea ultimă, are caracter secret ?*

— Legile de univers, care mă fac să ştiu că ceea ce nu ştiu e la fel cu ceea ce ştiu şi asta-i ceva de domeniul fericirii !

— *Deci fericirea ar fi ştiinţa faptului că eşti nemuritor ! Este tocmai ceea ce face literatura. Căci, practic, care este povestea lui Platon după ce a murit ? Aşa văd eu nemurirea : noi, cei trăitori, continuăm poveştile celor care au murit. Literatura este adevăratul „început de drum" de după moarte.*

— De fapt Moartea este un reînceput de drum ! Un drum în continuarea cercetării problemei dramatice nerezolvate şi pe care o vei rezolva dincolo, în povestea bis !

— *Şi totuşi expresia „om realizat" indică faptul că în realitate cineva se poate împlini.*

— Nu există oameni realizaţi.

— *Şi de ce „dincolo" ar fi ?*

— Fiindcă nu se poate să nu fie o continuare, o rezolvare. Cît trăieşte, omul speră, crede că-i ceva de capul lui, că poate rezolva toate problemele, dar îşi dă seama că nu-i tocmai aşa, că o viaţă nu-i ajunge să pună punct la ceva !

— *Asta sună a pesimism, a fatalism chiar !*

Scanned with CamScanner

— Căderea corpurilor e fatalism? Aici e vorba de știință. Moartea e un perpetuu reînceput.

— *Da, teorii ca Mitul morții creatoare, Veșnica întoarcere la origini, Sfîrșitul — un nou început, Cosmogonia și eshatologia...*

— Polingenezia, care e teoria reîntoarcerii și e bazată pe matematică.

— *Totul e bazat pe matematică, inclusiv literatura. Dar cu toate astea moartea rămîne pe mai departe o taină (sau — dacă vreți — cea mai frumoasă poveste pe care a scris-o natura), deși întreaga cunoaștere umană e pusă în slujba aflării acestei taine.*

— Și pe care a aflat-o! Moartea e un perpetuu reînceput. O ia mereu de la capăt și mereu la fel. Ceea ce nu știm e la fel cu ceea ce știm.

— *Atunci nici povestea bis de după moarte n-ar mai trebui să aibă un caracter secret.*

— Pe care deocamdată îl are. Poate că într-un „adevăr viitor" nu-l va mai avea. Ținînd însă seama că universul este limitat, dar timpul de care dispune cosmosul e infinit, nu se poate ca la intervale de miliarde de ani lumină să nu se reproducă exact aceeași situație, să nu dăm peste o moarte care a mai fost, peste o reînviere, peste un nou început, peste ceva care să nu se repete întocmai!

— *În această problemă, pojghița dintre știință și mistică mi se pare foarte subțire!*

— Dar toate aceste mituri ale vieții viitoare merită o extraordinară examinare, căci fără nici o dovadă realistă ele au imaginat ceea ce știința nu a confirmat decît după zeci și sute de ani de căutări, aplicînd cele mai riguroase calcule și metode! Pentru că ideea asta, de pildă, pomenită mai sus, că niciodată în coșmar ticălosul nu contestă vinovăția lui și nu contestă că va fi pedepsit, corespunde celor mai noi experiențe științifice. De asemenea, teoria așa-zisă mistică a iadului și a raiului coincide cu cea mai modernă și realistă filozofie. Fiindcă ea înseamnă credința în perfectibilitate...

— *Un fel de poveste bis a fericirii cotidiene?*

— Dar și a nefericirii, a nenorocirii! Căci dacă fericirea de zi cu zi se produce prin verbul a reuși, bineîn-

Scanned with CamScanner

ţeles nu oricum, ci *a reuşi mereu*, nenorocirea înseamnă a nu reuşi defel, a avea tot timpul neşansă.

— *În acest sens cred că e mai uşor să fii fericit decît nefericit!*

— Într-adevăr. Fericirea este ceea ce *money dosen't pay*, ceea ce nu se cumpără cu bani. Şi ea este oricînd posibilă. Oamenii de treabă, buni, cumsecade, oamenii morali sînt fericiţi. Mereu găseşti o ocazie să faci plăcere cuiva! A fi fericit este să practici această conduită de a face plăcere cuiva. În schimb, a face rău nu-i aşa uşor, căci ocaziile nu sînt aşa de dese. Întîi că lumea se apără, apoi îţi iese nume rău, toţi se feresc de tine...

— *Dar cum vă explicaţi răutatea, plăcerea de a aduce nenorociri, căci există şi aşa ceva, literatura a surprins şi acest aspect!?*

— Datorită neînţelegerii acestui concept de fericire. Uite, să-ţi spun ce mi s-a întîmplat odată. Mă sui în tramvai şi cer un bilet. Casieriţa vede sub braţul meu almanahul *Femeia*. „Vai, exclamă ea entuziasmată, almanahul *Femeia*, l-am căutat la chioşcuri şi nu l-am mai găsit". Probabil că le avea şi pe celelalte. Şi să vezi, domnule, ce uşor e să faci fericit un om! I l-am oferit. Ea a rămas uimită. Probabil că nu i se mai întîmplase aşa ceva. Am lăsat să mai treacă cîteva momente şi am cerut din nou bilet. Şi femeia ce face? „Vă rog, îmi daţi voie să vă ofer cadou acest bilet?" Biletul ăla îl am şi acum pus deoparte. Este un exemplu tipic de cum poţi să faci pe un altul fericit.

— *Dar asta pare mai degrabă mulţumire, plăcere, bucurie...*

— E fericire curată. La mine astă este o conduită pe care o practic mereu; mereu caut ocazii dintr-astea. Şi dacă găsesc ocazia de a pricinui plăcere cuiva, o fac imediat. Cred că toţi actorii au în rame cronicile mele.

— *De aceea scrieţi cronici pozitive, ca să-i faceţi fericiţi pe actori, actriţe, cineaşti etc.?*

— Nu. Pentru că eu scriu numai despre poveşti bune. A face cronică înseamnă să explici ştiinţificeşte de ce sînt bune. Bineînţeles, nu-i de neglijat nici faptul că prin scrierile mele caut să-i fac fericiţi pe cît mai mulţi, fie autori, fie cititori.

Scanned with CamScanner

— Înseamnă că ați fost și sînteți un om fericit, căci prin cronici ați găsit calea, ocaziile cele mai dese, de a reuși tot timpul!

— Așa este.

Și D. I. Suchianu îmi zîmbește fericit, asemenea unui copil merituos care primește o laudă, adică cu tot sufletul pe chip și în priviri.

— Dar sînt și creatori care, deși prin opera lor nu fac decît să dăruiască fericire, au parte numai de nenorociri.

— Da. Un astfel de ghinionist a fost Mihail Sebastian. Fiindcă tot am vobit de moarte, moartea lui m-a tulburat cel mai mult. Mihail Sebastian a scris cartea *Vin rușii* și pentru asta a fost omorît de-un camion. El credea sincer în socialism, în comunism. Și totuși în acel chip a murit! Autorul cărții *Memorii de dincolo de groapă* spunea despre Talleyrand: *„le malheur ne daigna point honorer sa vie"*. Și iată că tocmai lui i-a fost, în mod sistematic, acordată această onoare a nenorocirii. Accidentul care, în ziua de 28 mai 1945 l-a ucis pe loc, fusese numai ultima. În octombrie 1944 — parcă jenat că trebuie să vorbească despre asemenea intimități — îmi zicea că nu poate da deocamdată nimic pentru revistă, fiindcă locuința lui fusese a doua oară făcută praf de bombardamente. Altădată, în 1939, aflîndu-se la Paris, i s-a furat o valiză unde avea unicul exemplar din manuscrisul unui roman terminat, și la care muncise cinci ani. Dar nedreptății suferite la Paris avea să-i răspundă o alta, la București. Este o poveste veche. În acel moment, bucureștenii erau răscoliți de o mare emoție: arsese sala Eforiei, unde Tănase juca subtilele sale reviste. Articole de gazetă, conferințe la radio, comentau cumplita și culturala nenorocire; se deschideau subscripții, se instituiau colecte și daruri regești aveau să transforme catastrofa într-o excelentă afacere. Toate acestea se întîmplau tocmai în momentul cînd eu mergeam din om în om, povestind tragedia adevărată a lui Mihail Sebastian — acel scriitor atît de exigent, atît de sever cu el însuși, atît de îndrăgostit de arta lui, și care văzuse murind o parte din sufletul său. Supărarea e comunicativă. Voiam ca ea să găsească ecou și la alții. Dar aceiași oameni pe care incendiul de la Eforie îi tul-

Scanned with CamScanner

burase de parcă s-ar fi surpat templul din Luxor sau Bibiblioteca Mazarină, ascultau povestea manuscrisului cu placiditate și contemplau excitarea mea cu nedumerire. Ironică nedreptate nouă, făcută acestui om la care nenorocirea — cum zice zicătoarea — nu venea niciodată singură.

— *Și n-a avut parte de nici o mare bucurie cît a trăit ?*

— Avea să se întîmple un fel de minune, însă după ce a murit. Ca în povestirile fantastice, unde eroul se transformă în lup, sau își pierde umbra, sau devine invizibil, ca deodată, din clipa cînd moarte, să-și recapete adevăratele lui trăsături. Tot astfel Mihail Sebastian își primea acum, de la contemporanii săi, adevărata figură și toată emoționanta stimă pe care o meritase în timpul vieții. Asta s-a întîmplat la înmormîntarea lui. N-a fost o înmormîntare ca toate celelalte. Din lumea imensă care se adunase acolo, mulți, foarte mulți nici nu-l cunoșteau personal. Veniseră aduși de un sentiment obscur de reparație. Parc-ar fi vrut să spună că moartea, de data asta, violase regula jocului. Pioasa adunare era și o adunare de protest. I se părea inadmisibil să se poată muri astfel ; și asta tocmai în momentul cînd voiajul în nenoroc și ocaziile de nenorocire — care în ultimii ani fuseseră pentru el așa de multe — păreau a fi început să se oprească.

— *În astfel de cazuri se pare că moartea nu mai e „acel lucru care li se întîmplă numai altora" !*

— Da, cînd se contrazice parcă acea teorie instinctivă a morții. Într-adevăr, oamenii, de regulă, zic — ca Paul Valéry : *„la mort, cette chose qui n'arrive qu'aux autres"*. De data aceea însă, moartea fusese atît de ingenioasă în maliția ei, încît dovedea că poate lovi pe orișicine, deci chiar și pe noi. Am simțit-o, printre oamenii veniți acolo, trecînd ca un fior de spaimă, de parcă neverosimila nenorocire i-ar fi atins și pe dînșii.

— *Și ce s-a întîmplat ?*

— La un moment dat, în timpul ceremoniei, se aude o voce care acoperă glasul cantorului și întrerupe, o clipă, cursul slujbei : era strigătul sfîșietor al mamei lui Mihail Sebanstian, care spunea : „Copilul meu cinstit și deștept..." Cuvinte bizare, căci nu erau cuvinte pe care le spune de obicei o mamă ; cuvinte absurde,

Scanned with CamScanner

căci erau două adjective reci, contrastînd cu strigarea lor ; cuvinte impresionante, pentru că nu le înțelegeam bine, și cu atît mai impresionante cu cît știam că ele trebuie totuși să aibă un înțeles profund. Pentru ce, înainte chiar de a le pricepe, mi-au apărut ele de o mare, de o nesfîrșită noblețe ? Pentru ce, multă vreme, ele m-au lăsat pe gînduri, așa cum ne dau de gîndit cuvintele stranii și tari dintr-o frază de Shakespeare ?

D. I. Suchianu tace. Pare foarte tulburat.

— Mai tîrziu am înțeles, reia el după cîteva momente . Această mamă a făcut ce nici o mamă nu făcuse încă. S-a dezbrăcat de tot ce-i egoist în durere, pentru că durerea noastră, cînd pierdem o ființă dragă, e mai egoistă decît se crede, se transformă în dialog lacrimogen cu cel dispărut. Dar mama aceasta nu s-a gîndit la pierderea ei, ci numai la pierderea lui. Ea își pierdea copilul ; el își pierduse viața. Mama lui Mihail Sebastian — vrednica mamă a lui Mihail Sebastian — și-a uitat de suferința ei și s-a gîndit numai la nedreptatea care i se făcuse lui. Dragostea de mamă e un sentiment intens, dar frust și animalic. Această femeie însă se ridicase deasupra amorului biologic și atinsese acea iubire pură, acel „*amor intelectualis*“ al istoricului și biografului. Și acest conținut înalt ea l-a turnat în forma rudimentară a strigătului primitiv. De aceea cuvintele ei aveau ceva shakespearian. Această omenească împerechere de țipăt de fiară rănită și de ființă care se urcă pînă la ultimele culmi ale gîndirii dezinteresate, mi-a apărut atunci ca o scenă inedită din opera lui Shakespeare... Mihail Sebastian iubise, în această lume, mai presus de toate, frumusețea morală din dramele lui Shakespeare. La locul îngropării sale, marele dramaturg fusese de față. Ca o coroană așezată pe mormîntul tînărului său prieten, el a pus un om viu să vorbească în numele lui, și a ales întru aceasta pe ființa care îl iubise cel mai mult și îl înțelesese cel mai bine.

Am plecat tulburat, poate la fel de tulburat ca martorul acestei răscolitoare povești, gîndindu-mă apoi pe drum, clipe îndelungate, dacă D. I. Suchianu nu a pus în ea ceva din propria-i poveste. Căci cine știe în ce

Scanned with CamScanner

fel, poate ca și la locul îngropării sale „marele dramaturg o să fie de față" ! *

*

D. I. Suchianu ține în mîini o carte groasă, cu coperțile roșii. Sînt cîteva numere ale vechii *Vieți românești* legate. Multe asemenea cărți legate mi le-a dat să le citesc și eu. Este una din cele mai mari bucurii spirituale lectura acestor numere faimoase de odinioară ale „revistei nepereche", unde poți întîlni semnăturile celor mai prestigioase personalități ale vremii și în paginile cărora pulsează mai toate evenimentele importante — literare, politice, economice, culturale etc. — ale lumii.

— Am toată colecția *Vieții românești* de la 1906 încoace, îmi spune D. I. Suchianu mîndru de comoara sa, mîngîind volumul pe care îl ține în mîini ca pe o parte a ființei sale, și începe să-mi evoce personaje și întîmplări legate de epocala revistă, transformîndu-și probabil monologul de pînă atunci în dialog sau, mai degrabă, într-un monolog cu glas tare, luîndu-mă din zbor, ca să spun astfel, adică fără să-mi lase vreme să mă instalez și să-mi încep munca de „farmacist" (cum mi-a spus odată, cînd mi-a luat caietul să vadă cum scriu. „Dar asta-i ispravă de farmacist? Dumneata înțelegi ceva?"). Acum îmi vorbește fascinat (și fascinant) de Constantin Stere. Îl întrerup :

— *De cînd a început să colaboreze Stere la revistă,*

---

* Aceste rînduri au fost scrise cu puține zile înaintea morții lui D. I. Suchianu, survenită în noaptea de miercuri spre joi, 17/18 aprilie 1985. Vestea am aflat-o în avionul cu care mă înapoiam în țară de la Belgrad, unde fusesem în delegație cu un coleg de la Centrala Româniafilm pentru achiziționare de filme iugoslave. Era ora 14. Anunțul din *România liberă*, cum aveam să aflu, apăruse cu întîrziere. Pentru că chiar în acea zi de 20 aprilie, la orele 12, avusese loc, la cimitirul Belu, înmormîntarea acestui atît de neasemuit om, la care, vai, n-am putut fi de față. Fiica sa, mi-a spus însă la telefon, cînd am sunat, de cum am ajuns acasă, pentru a transmite familiei îndoliate adînca mea compasiune, că tatăl ei a murit, cu excepția ultimului sfert de oră din viață, „dialogînd" cu lumea, recunoscîndu-i pe cei din jur; cerînd apă, rîzînd cu ochii lui atît de inteligenți, de vii, de cuvîntători, și că s-a bucurat nespus cînd a văzut că la înmormîntare au participat atît de mulți tineri. Nu seamănă aceasta oare (cel puțin) cu o scenă din Shakespeare ? !

Scanned with CamScanner

de cînd a devenit, în 1906, alături de Ibrăileanu, fondatorul ei ? !

— Da, de la început. Făcea cronica politică internă. Pe cea externă o făcea I. G. Duca. Scria și *Miscellanea*, fără s-o semneze însă.

— *Ce era „Miscellanea" ?*

— Rubrica permanentă a revistei, punctele ei de vedere... Un fel de editorial.

— *Deci nu era tributară numai unui singur punct de vedere !*

— Asta nu se poate întîmpla într-o publicație normală. Fără opinii, fără păreri contradictorii, chiar și în contra ei, o revistă e moartă, e fără viață... Profesorul Creția și Mihai Carp au indicat paternitatea articolelor din *Miscellanea*, însă adevărul este că ele erau scrise de Stere, apoi de Ibrăileanu, Carp, Ralea, eu, Iancu Botez... Odată am să-mi notez *Miscellaneele* scrise de mine... Poate n-ar fi rău să le republic... Uite, vezi (și D. I. Suchianu deschide cartea pe care o are în mînă), fiecare volum legat conține o tablă de materii... și ți se indică cuprinsul. Ai de toate aici, articole omagiale, amintiri, proză, poezie, antologii, cronica literară, cronica politică, externă, economică, cronica teatrală, cinematografică, plastică, muzicală, revista revistelor, caricaturi, nelipsita miscellanee... și toate semnate numai de nume prestigioase... uite, numai în numărul acesta din martie 1933 semnează Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Vinea, Ticu Archip, Camil Petrescu, G. Călinescu, Mihail Sebastian, Duca, Sevastos, Constantin Enescu, C. Vișoianu, cronica externă, Al. Hallunga, cronica economică, D. D. Roșca, Al Rosetti, Octav Șuluțiu, Al. Dima, eu și mulți alții...

— *Ce înseamnă „Miscellanea" ?*

— Amestecat, melanj... În ea se scriau articolele care angajau revista.

— *Erau atitudini ? !*

— Numai atitudini. Polemică literară, politică, economică...

— *Și totuși aceste atitudini aveau ceva comun, nu erau chiar așa de „amestecate", de vreme ce angajau revista.*

— Bineînțeles. Pledau pentru democrație, toleranță, atitudini de stînga... în general atitudini de sînga...

— *În ce raporturi ai fost cu Topîrceanu ?*

Scanned with CamScanner

— Nu numai că eram foarte buni prieteni, dar Topîrceanu mă admira și spunea că dintre toți românii mă iubește cel mai mult... Am legat toate cărțile lui și a ieșit un volum de 1000 de pagini, cu niște dedicații nemaipomenite. Unele erau în versuri... Din nefericire, nu mai pot fi făcute publice, fiindcă volumul format din cărțile lui legate împreună mi-a fost furat...

— *Ce alte cărți cu dedicații aveți?*

— Nenumărate, de la primul volum al Marthei Bibescu și pînă de curînd, cînd D. R. Popescu mi-a dat cartea lui de piese de teatru cu o dedicație care începe cu „Marelui nostru D. I. Suchianu...“ Din păcate, multe din ele s-au pierdut... cu mutatul... cu zăpăceala... Aveam și ediția princeps a lui Caragiale de *Momente, note și schițe* cu dedicație, care și ea s-a pierdut...

— *Nu vă mai aduceți aminte ce scrisese Caragiale?*

— Nu. Aveam una și de la Ibrăileanu... nici cu asta nu știu ce s-a întîmplat... Dar cele mai grozave erau dedicațiile lui Topîrceanu; una din ele suna cam așa: „Lui D. I. Suchianu, care el și cu mine sîntem singurii oameni deștepți din România și cine o zice că nu-i așa, să-i spui din partea mea că-i un bou!...“ Am avut și o scrisoare de la Otilia Cazimir, în care scria că vrea să-mi lase prin testament tot ce i-a rămas de la Topîrceanu, lucrurile, obiectele, manuscrisele, tot ce-i lăsase el, căci se aveau ca frații... Un admirator de-al meu, care îmi copiază totul, a văzut această scrisoare, a luat-o și i-a arătat-o lui Marin Sorescu, cu gîndul s-o publice în *Ramuri*, dar care ar fi dat-o la Muzeul de literatură, însă s-a îngropat, nu se mai aude nimic de ea... Tot la Muzeu le-am dat o scrisoare a lui Călinescu, care mă imploră să-l numesc pe Sache Ionescu profesor de filologie la Facultatea de la Iași, fiindcă aveam relații la Consiliul Legislativ... Eu eram prieten bun de tot cu Pătrășcanu și nu mă refuza, orice i-aș fi cerut. De altfel toate cărțile scrise de Pătrășcanu în timpul prigoanei erau cărți interzise pe care eu mi le puteam procura... Una mi-a dat-o cu dedicație...

— *Dar de la Sadoveanu aveți vreo scrisoare sau vreo carte cu dedicație?*

— Am avut. Însă el nu scria pe cărțile pe care le dădea decît atît: „Cu prietenie“ sau „Cu prețuire“...

Scanned with CamScanner

D. I. Suchianu e bine dispus. De altfel așa-i mai întotdeauna cînd nu-l sîcîi cu întrebări și cînd îl las să zburde liber în lumea amintirilor. Și mai ales cînd spune „întîmplări cu haz", care-i dau prilejul să se „joace", să-și pună în valoare spectacolul vocii și al mimicii.

— Era o atmosferă grozavă, domnule! spune deodată, evocator, D. I. Suchianu, începînd parcă de la mijlocul gîndului. Un climat de lucru extraordinar!

— *Unde?*

— La *Viața românească*. Aveam ședință în fiecare săptămînă. Și era înțelegere 5000 la sută.

— *Dar „divergența" în opinii, care dă piperul dialogului, tensiunea, conflictul creator, în ce consta?*

— În a-i ataca pe unii și pe alții. Noi nu scriam despre *Viața românească*, noi scriam despre ce se petrecea în capul nostru. Uite, eu am găsit o bombă: Teoria mea despre moarte! Originalitatea ei stă în ideea că moartea nu e un sfîrșit, e o lucrare pe care o începem noi în timpul vieții, dar fără rezultate definitive; e una din problemele nerezolvate. Definiția psihicului pur este că intervine — deși el intervine mereu atunci cînd faci o demonstrație, cînd te bazezi pe idei, cînd vrei să dovedești ceva — cînd dai peste una din problemele nerezolvate... atunci el se declanșează. Psihic pur — încercare de demonstrare nereușită. Și cu asta pleci în lumea cealaltă. Acolo termini lucrarea, o desăvîrșești! Da, moartea cea mare, definitivă, are caracterul unei morți pe care o lucrezi, o ameliorezi și pe care n-o termini, căci tot rămîne ceva de făcut și toate astea arată că după ultima moarte începe partea, povestea cea mai interesantă din ființa ta, rezolvarea unor fapte nerezolvate. Or această capodoperă terminată postmortem rămîne secretă, căci nu poți s-o publici, s-o răspovestești, rămîne în sine și arată că omul e suprema vietate care atunci cînd toată lumea zice „s-a sfîrșit", tocmai atunci începe ceva care n-are sfîrșit.

— *Și care (sau cine) este acest „principium movens universalis", acest „perpetuum mobile" al necunoscutei povești bis, sufletul?*

— Totul se face prin suflet. În afară de reflexe și instinct, totul e suflet. Pavloviștii numesc asta al doi-

Scanned with CamScanner

lea sistem de semnalizare, fiindcă se întrebuințează limbajul ca să se exprime ceea ce dincolo e secret. Noi facem aici o lucrare fără rezolvare; ea este terminată în seifurile cosmosului.

— *Și totuși nu există „psihic" care se termină?*

— Există. Îi dai un nume și gata.

— *Cum ar fi „poveste"?*

— Da, dar aici, în povestea de dincolo, e vorba de ceva care poate fi mai grozav ca tot ce a fost pînă acum. E o înfrîngere și o victorie. Cînd eșecul rezolvării sau al nerezolvării, căci e același lucru, se termină...

— *Credeți că și „dincolo" se va păstra „codul natural al povestirii" sau va fi un „cod invers", așa cum am văzut într-un film scris de Harold Pinter, unde „înainte" urma lui „după", în chip firesc și foarte spiritual!?*

— Dar asta nu e artă. Povestirea, fie că are un caracter mărturisit, accesibil, fie unul secret, trebuie să respecte ordinea firească a lucrurilor, ordinea naturală a universului, a mersului său înainte, așa cum omul trebuie să meargă înainte către mai bine. Uite, am găsit o lozincă grozavă pentru definiția omului și a cărții viitoare... Iezuiții erau foarte încrezuți. Aveau pretenția că îl apără pe Dumnezeu și-l fac să fie și mai valoros. Lozinca lor era: *Ad maiorem Dei gloriam*, adică pentru o mai mare slavă a lui Dumnezeu. Or această ființă mică, gingașă, care e omul, poate să-și pună ca diademă — și fără înfumurarea iezuiților — *ad maiorem hominis gloriam.*

— *Ar fi un titlu grozav și pentru cartea noastră, pentru a vă defini pe dumneavoastră, pentru tot ceea ce ați făcut spre o mai mare slavă a omului.*

— Omul nu vrea să facă sau să găsească ceva glorios, ci totdeauna și mai glorios. Ralea a scris o carte care se cheamă *Explicația omului*. Aici el face un elogiu omului. Și cînd vorbește de gîndirea economică a omului, care-i ceva foarte important, consultă cărțile mele de economie...

— Respectiv Despre avuție...

— Și cursul meu de două semestre de la Facultatea de drept din București: *Istoria doctrinelor economice și sociale*... Nimeni în afara marxiștilor nu a

Scanned with CamScanner

vorbit așa de valorile economice... Ei au atins de fapt toate problemele... Au atins și felul cum aceste probleme urmează să fie continuate.

— *Dar nu vi se pare că istoria s-a abătut de la ele sau le-a trădat ?*

— Da. Dar ea nu poate continua decît așa cum au spus ei. Și ei au spus adevărul. Și adevărul are logica lui. În volumul întîi al *Capitalului*, în capitolul unde vorbește despre *caracterul fetișist al valorilor economice*, și în cursul capitolului, Marx spune că valorile economice au cîteodată niște aspecte care numai în religie se mai pot întîlni. În cartea mea *Despre avuție*, pe care ai amintit-o, spun că acest lucru e posibil pentru că valorile economice sînt bazate pe o escrocherie anume. Uite, un exemplu. Există în lume două soiuri de valori : judecățile de valoare și judecățile de existență. Valorile și cantitățile. Valorile sînt reflectarea în lucruri a unor dorințe, năzuințe de-ale noastre și pe care le îmbrăcăm în haină de cantitate. De pildă, un miliard de tone de cărbune face exact de un miliard de ori mai mult decît o singură tonă. În gîndirea economică însă, zece miliarde de lei nu fac de zece miliarde de lei avuție, poate face doar de un miliard. Aici e trișeria. Și mergînd pe această trișerie, societatea a pățit-o de multe ori foarte rău. Cum este fenomenul inflației. În Germania postbelică, de după primul război mondial, și exemplul ăsta îl dau în cartea mea, din cauza inflației, hîrtia, materia primă din care se făcea bancnota de o mie de mărci, avea o valoare mai mare decît mia de mărci propriu-zisă, decît puterea ei de cumpărare.

— *Cum a fost primită în epocă această originală (marxistă) carte a dumneavoastră de economie ?*

— Doi oameni, Madgearu și Stere, au găsit că ea este sută la sută justă.

— *Stere era economist ?*

— Era tot ce poftești.

— *Vreau să spun, ce pregătire de bază avea ?*

— Lectură.

— *Era autodidact ?*

— Era savant în toate materiile, deci și în materie de autodidact. Nu era săptămînă să nu citească un ro-

Scanned with CamScanner

man sau un ziar englezesc. Știa și astronomie, a construit un observator astronomic... El a făcut cea mai mare universitate de pe glob: Siberia. Siberia era o universitate. Rușii erau niște enciclopediști nemaipomeniți. Așa a fost și Stere. Citea tot, știa tot. A scris și unul din cele mai bune romane românești, dacă nu chiar singurul veritabil: *În preajma revoluției.* Primul volum mi l-a dat cu dedicație. Era o dedicație plină de umor, în stil Topîrceanu... Și eu obișnuiam așa ceva. Cînd mi-am dat doctoratul, în care mă întrebam ce s-a întîmplat în lume după terminarea războaielor napoleonene, prima grijă a fost să-i trimit tatei cartea. Și am scris pe ea aceste cuvinte: „Profesorului Ion Suchianu, pentru geniala idee de a mă fi făcut"... Și asta-i cu Stere! Ce păcat că tinerii de azi îl cunosc așa de puțin.

— *Era rus?*

— Era boiernaș basarabean. A scris odată: „pe mine lumea nu mă cunoaște, eu sînt alfa și omega, patriot basarabean".

— *Și ce căuta la Iași?*

— Se născuse la Soroca. S-a împrietenit cu Ionel Brătianu. Și odată a venit Brătianu la Iași, a venit să atragă spre Partidul Liberal tinerimea socialistă... Cu tot amorul meu pentru Stere, asta nu i-o pot ierta. Orice se poate ierta, dar trădarea lui, nu. Am mai vorbit pe tema asta. El zicea că ce a făcut, a făcut pe motiv că o să fie bine cîndva...

— *Cunoașteți părerea lui Stere despre dumneavoastră?*

— Leoneanu a fost ani de zile secretarul lui Stere. Stere îi dicta și el scria. Și Stere îi spunea că din toți românii pe care i-a cunoscut, cel mai sclipitor de deștept eram eu. Și a spus-o omul care nu poate fi comparat decît cu Maiorescu, Hasdeu, Iorga. Aceștia au fost cei patru oameni mari, universali, ai noștri. Și fiecare cu originalitatea lui. Uite, Hasdeu era, domnule, formidabil! El a scris cele mai frumoase versuri, în *Răzvan și Vidra*, care sînt de o frumusețe literară nemaipomenită. Și la un moment dat Hasdeu a vrut să demonstreze că se poate face poezii fără rimă, dar numai din ritm, și a creat ceva de o sonoritate și un ritm fără egal...

Scanned with CamScanner

— *Dar asemenea titani, modele pentru toți, ce modele au avut? Sau asemenea oameni sînt propriile lor modele?*

— Stere, de pildă, care era cunoscut în Rusia și Siberia, avea ca model *omul enciclopedic — intelectualul rus*. În *Foste adevăruri viitoare* am un capitol în care mă refer la caracterul universal al talentului rușilor și spun că felul lor de a face literatură a devenit model pentru toată Europa și pentru toată lumea. Ideea de suflet slav e ceva copleșitor. Scriitorii ruși au fost întotdeauna profesorii de umanism ai întregii omeniri.

— *Dar parcă azi s-a schimbat ceva din „atmosfera" de odinioară!*

— Ba nu. Numai ei fac azi literatură bună. Și cînd te gîndești că trebuie să satisfacă o populație vastă! Ei îi bat pe americani. Nu mai vorbesc de occidentali, care sînt într-o derută nemaipomenită. De ce? Pentru că de mult nu mai respectă *codul povestirii*, comparativ cu rușii care nu s-au abătut niciodată de la el.

— *Sigur, tradiția e mai puternică la ei și a ținut piept oricăror încercări de avangardă. Chiar și cei mai recenți scriitori povestesc tot clasic, fiind consecvenți cu teoria „skaz"-ului, lansată de formaliștii ruși, poate cea mai mare mișcare produsă în istoria teoriilor literare. Ce ecou a avut această mișcare în epocă, la* Viața românească, *a exercitat vreo influență asupra scriitorilor strînși în jurul ei?*

— Noi am avut o altă teorie. Întotdeauna a contat felul de a povesti. Ceea ce a revoluționat literatura a fost felul de a povesti. Vezi Voltaire. Dar noi, am mers și mai departe. Spuneam că povestea este un instrument pe care omul de rînd îl folosește de dimineață pînă seara; orice eveniment îl transformă în poveste. Poveștile sînt atomii gîndirii. Janet spune că *le récit, povestirea*, este instrumentul de bază al inteligenței, instrumentul ei primitiv. Ibrăileanu, vorbind despre romanul *Fum* al lui Turgheniev, arată că scriitorul rus îl caracterizează pe El, personajul masculin, numai pe bază de analiză sufletească, iar pe ea numai prin fapte obiective, iar Femeia este cheia literaturii ruse, esența ei comportamentală. De acea zic eu că scriitorul n-are voie să ne spună ce se află în forul interior al perso-

Scanned with CamScanner

najului. Valoarea literaturii stă în aceea că este obiectivă, că trebuie să fie obiectivă. Cititorul e cel care deduce din faptele personajelor ce se petrece în sufletul lor.

— *Dar vorbele, nu sînt fapte ? !*

— Sigur, vorbele în literatură sînt tot fapte, dar din ele cititorul află dacă personajul cutare minte sau spune adevărul.

— *Şi totuşi nu pot să nu revin la întrebarea de ce Momentul de aur al* Vieţii româneşti *nu a consemnat acele mişcări extraordinare din lumea literaturii, care sînt „Şcoala lingvistică de la „Praga" şi „Formalismul rus", cu celebra teorie a „skaz"-ului ! ?*

— Probabil pentru că s-a gîndit că a proceda aşa, a teoretiza un fenomen natural, e tautologic, că nu se poate povesti altfel. Dovadă că teoria noastră s-a bazat pe cîţiva scriitori care povestesc cu o artă desăvîrşită, Caragiale, Brătescu-Voineşti, Sadoveanu... Dumneata mă întrebi dacă n-am fost influenţaţi de formalismul rus ! ? Dar *Viaţa românească* era în admiraţia scriitorilor ruşi, Gogol, Turgheniev, Puşkin... Nu-i nevoie de teoreticieni ai formalismului pentru a spune că baza literaturii e povestea !...

— *Formalismul rus însă face din această idee o ştiinţă. Mai mult, prin teoria „skaz"-ului se validează literatura-confesiune, arta narării forului interior. Căci „skaz"-ul e un gen de naraţie care creează iluzia existenţei unui povestitor autentic, bazîndu-se pe limbajul oral al povestitorului care, de regulă, nu se identifică cu autorul. Autorul deci se exprimă indirect prin „skaz", fie folosind povestirea la persoana I, fie prin tehnica „aparteurilor", utilizată genial de un Shakespeare sau de marii scriitori ruşi, în frunte cu Gogol. „Skaz"-ul este prin urmare o convenţie care dă povestirii, romanului, caracter de carte. „Skaz"-ul imprimă tonul personal al autorului, el nu apare în literatura factologică, anecdotică, în romanul de aventuri, de pildă. La Gogol, cazul cel mai citat, „skaz"-ul constituie baza literaturii sale. La el e vorba de un „skaz" de natură orală, pentru că Gogol îşi dicta textele, după principiul vorbirii expresive : combinare de gesturi, gri-*

Scanned with CamScanner

mase, mimică, declamații și tot felul de intonații, fapt care și-a pus amprenta asupra scrisului său.

— Leoneanu îmi spunea că așa făcea și Stere: juca teatru cînd dicta...

— *Vedeți? Analiza laboratorului de creație al oricărui scriitor autentic arată că la baza artei sale — înlănțuire de procedee și convenții diferite — stă „skaz"-ul, „tonul personal"...*

— Dar și cuvintele, vorbele, expresiile, calambururile, toate procedeele jocului lingvistic! Am scris un articol, *Pentru ca semiotica să fie*, unde analizez vorbă cu vorbă tot hinterlandul de cuvinte folosite de Eminescu și alți poeți. Așadar, am făcut o analiză pe cuvinte... Azi e la modă să consideri că nu există greșeală mai mare decît rima. Ai văzut cum se scrie azi?! Este o poetă, Florența Albu... Scrie versuri care se termină cu cuvîntul *să* sau cu cuvîntul *cu*... Bazaconii... rimă albă... Poezia sud-americană, Montale, Ungaretti, exponenți ai poeziei ermetice etc., n-au rimă, dar au ritm...

— *Poate că aceste „ruperi de ritm" se fac din nevoia tot atît de naturală a omului (asemenea nevoii lui de a povesti) de a „trăda" limbajul, de a reîmprospăta convențiile, de a reveni astfel la izvoarele formelor elementare, așa cum arta modernă reînnoadă firul cu arta primtivă... Eu cred că avangarda are rolul de a consolida tradiția.*

— Dar n-ai nevoie de aceste zbateri și chinuri. Totdeauna poezia s-a ținut de această obligație ca cuvintele să sune într-un anumit fel, să rupă ritmul, dar niciodată să iasă din ritm. Uite, *Scrisoarea I*, „*Sonata lunii*": „*La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă / Pe cînd totul era lipsă de viață și voință, / Cînd nu s-ascundea nimica, deși totul era ascuns... / Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns. / Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă? / N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă, / Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază, / Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază. / Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface, / Și în sine împăcată stăpînea eterna pace!*"... Sau sfîrșitul *Scrisorii*: „*Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții / De-potrivă-i stăpînește raza ta și genul morții!*" Sonoritatea generală

Scanned with CamScanner

din aceste versuri este o lungă călătorie printre epoci, este galopul, marşul, ritmul, peste secole, peste veacuri. Ei bine, acest ritm se sparge pentru a avea alte idei, ca pe urmă să se reia ritmul. Cum a reuşit Eminescu din ritmuri şi cuvinte să reînvie o lume întreagă?

— *Aţi scris vreun studiu referitor la tehnica traducerii, aşa cum aţi practicat-o dumneavoastră?*

— Da şi nu. Am semnat un contract în care ceream ca pe lîngă cele patru forme de poem, originalul, traducerea, ritmul şi rima, să se introducă un capitol de explicaţii. Am dat oferta şi nu s-a publicat cartea. Au respins-o din plan pe motiv că Eminescu nu se poate traduce. Însă eu am făcut traduceri care demonstrează contrariul; e drept, că nici ele nu s-au publicat. Uite, versurile astea cu care începe *Luceafărul*: *„A fost odată ca-n poveşti / A fost ca niciodtă, / Din rude mari împărăteşti / O preă frumoasă fată"*. Acest *prea* este ceva extraordinar. Numai noi şi nemţii îl folosim: Ei zic: *zu*. Dar aici e superlativ; înseamnă ieşire din normal: *Wunder Schön*. Eu am tradus strofa în nemţeşte şi a fost uşor, pentru că am tradus cuvînt cu cuvînt.

Şi D. I. Suchianu îmi recită strofa în traducerea sa în germană, într-un ritm şi o sonoritate care fac ca înregistrarea versurilor să-mi scape. (De altfel, principala mea muncă în convorbirile cu D. I. Suchianu este să prind din zbor vorbele sale!)

— Apoi mi s-a cerut pentru o culegere populară să traduc versurile: *„Oltule, Oltuţule, / Vino-n jos, drăguţule"*. Aici trebuie să foloseşti cuvinte dulci, alintative. Uite cum am tradus eu: *„Olty dear, come on darling, come down silver"*... Iar acum cîţiva ani Romulus Vulpescu a făcut un calendar original cu zilele, lunile... în grafica lui şi unde sînt şi trei poeme din Eminescu traduse de mine...

— *Aţi încercat să traduceţi versuri de avangardă, aşa-zisă anti-poezie?*

— N-am făcut niciodată ceva împotriva simţirii mele. Or poezia asta modernistă e inventată de cei care nu-s capabili să facă un lucru greu şi foarte simţit.

Scanned with CamScanner

Spernund quia non intellegunt, adică disprețuiesc ceea ce nu înțeleg.

— *Dar după dumneavoastră avangarda n-are nici un rol în progresul literaturii, al artei?*

— Cum să nu. Dar să aibă substanță. Să nu fie doar formalism, să transforme versificația în versuri care încep cu *punct și virgulă* și se termină cu cuvîntul *căci*... Am să-ți arăt un poem cu care Vulpescu a cutreierat toate redacțiile să-l publice și n-a reușit pentru că nu era de avangardă, avea tot dichisul clasic...

— *Dar care e soarta versului popular, fiindcă am înțeles că și acest lucru v-a preocupat?!*

— E greu de tradus. Uite Doina: „*Cine a-ndrăgit străinii / Mînca-i-ar inima cîinii, / Mînca-i-ar casa pustia / Și neamul nemernicia*". E ca o lecție de chimie. Urmărește structura, e ca în poezia *Revedere*, ca să vezi spargerile de ritm, schimbările de cadență, nuanțele de sens, de cuvînt, o întreagă semantică...

— *Cînd faceți o traducere, văd că analizați versurile ca pe o ecuație științifică, ca pe o formulă chimică, care are structuri, angrenaje simple și complexe, configurații de atomi...*

— Asta-i adevăratul formalism: să analizezi o poezie ca pe o lecție de chimie. Dar poezia lirică, domnule, este cel mai nedreptățit lucru, e una dintre victimele epocii noastre... Și nu numai ea. Noi trebuie să reabilităm ideea de poveste ca bază a existenței! Să reabilităm ideea de poezie, care este azi masacrată, ucisă, pusă sub tortură! Să reabilităm arta traducerii, care a devenit ceva de tipul *café-chantant!* Vulgarizarea parcă i-a cuprins pe toți și totul e ridiculizat. De asta se fac și parodii... Un gen literar la modă...

Niciodată nu l-am văzut pe D. I. Suchianu atît de pornit, atît de mîniat pe strîmbătatea lumii, apărînd cu atîta vehemență puritatea și normalitatea lucrurilor.

Și acum, parcă pentru a se liniști, pentru a reintra în imperiul (atît de drag lui) al rațiunii, începe să recite din Eminescu: *La mijloc de codru des*... După care urmează explicarea („vezi, aici drumul lung e străbătut la galop mărunt, e ritm de *canter*, așa se numește în echitație; o călătorie lungă, cu modificări de intui-

Scanned with CamScanner

ție, ca un vînt de stepă, apoi ca și cînd ai stinge o lumînare") și traducerea versurilor, „transpunerea dumnezeiască dintr-o limbă a zeilor în altă limbă a zeilor", cum spune el adesea. Revine iar la *Luceafărul*. „*Trecu o zi, trecură trei / Și iarăși, noaptea, vine / Luceafărul deasupra ei / Cu razele-i senine*". Urmează analiza strofei. Apoi traducerea liberă a la „café-chantant"... Și, în fine, traducerea corectă, cu explicările de rigoare.

— Aici e vorba de teoria supracristalizării a lui Stendhal, continuă să-mi explice D. I. Suchianu, a amorului la prima vedere... care nu este chiar „la prima vedere" ci este o acumulare... Ea se urcă în tramvai, tu te dai jos, ea merge într-un sens, tu în celălalt sens... Passe și dépasse!... E teoria acumulării care duce la supracristalizare, la saltul calitativ... Dacă în traducerea versurilor lui Eminescu (*„O vede azi, o vede mîni"*) nu ții seamă de asta, traducerea devine ceva mitocănesc, vulgar... parodie... Uite, un exemplu din Arghezi. Ultima strofă din *Incertitudine*, un poem admirabil de altfel, sună așa: *„Scriu aici, uituc, plecat, / Ascultînd glasul ciudat / Al mlaștinii și livezii / Și semnez: / Tudor Arghezi"*. Asta parcă seamănă cu: *„Ești o floare, ești un crin...* Arghezi mi-a scris o scrisoare în care a spus că traducerea pe care i-am făcut-o eu acestei poezii e mai frumoasă ca originalul.

— *Mai aveți scrisoarea?*

— Scrisoarea se găsește la un admirator de-al meu, dar am fotocopia. A fost publicată în *România literară* pe cînd mai trăia Arghezi... Un poet între poeți... un ales... Cea mai fantastică lucrare de pe lume sînt versurile, care sînt ale zeilor.

— *Platon a vorbit cel dintîi despre această natură zeiască a poeziei, a inspirației poetice...*

— Și Nottara avea o vorbă, pe care o spunea în felul lui inimitabil: „Hă, hă, hă... tinere, ești mult prea tînăr ca să știi ce este limbajul zeilor".

Iar acest lucru D. I. Suchianu mi-l spune „în felul lui inimitabil". Și, în „limbajul zeilor", începe să recite din *Incertitudine*: *„Deschid cartea: cartea geme. / Caut vremea: nu e vreme. / Aș cînta: nu cînt și sînt / Parc-aș fi și nu mai sînt"*... Acum, aceleași versuri mi le spune în franțuzește.

Scanned with CamScanner

Incertitudes

L'herbe du ciel, l'herbe bleue,
Pend et pèse sur mes yeux,
Et par à travers ses fils
Mille étoiles font vigile.

Un à un, comme une éponge,
L'âme cueille les vieux songes
Et les blanches larmes lentes
Des étoiles vacillantes

En mêlant leurs fines tresses
Aux débris de mes tristesses ;
Et les cils de Dieu, penché,
Tombent dans mon encrier.

Livre s'ouvre, livre geint ;
Le temps meurt, le temps n'est point.
Je chante, et chanter ne puis,
Et je crois être, et ne suis.

Peines ! A qui êtes vous ?
De quelle histoire de fous ?
Venez-vous ? O ! l'affreux doute
De les avoir vécues toutes !

Sans mémoire, sans orgueil,
Je transcris ici les deuils
Des marais et des limons.
Et j-y mets, au bas, mon nom.

Și apoi, deodată, începe să cînte un cîntec în germană. „Știi ce-i asta? E cîntecul Marlenei Dietrich".

Are o voce caldă, plăcută, deși cîntă stins, fără putere în glas, o murmurare mai bine-zis. Și în clipa următoare tace. Tace absent ca niciodată. Omul-specta-

Scanned with CamScanner

col pare acum povestea-bis a universului însuși : numai interior și nimic exterior, nici o putință de a putea să-l privești (să-l afli) din afară. E chiar întruchiparea „incertitudinii" :

Deschid cartea : cartea geme.
Caut vremea : nu e vreme.
Aș cînta : nu cînt și sînt
Parc-aș fi și nu mai sînt.

Scanned with CamScanner

E o seară foarte călduroasă. D. I. Suchianu mă întîmpină în pragul camerei sale cu brațele deschise, zîmbitor, într-o cămașă de „modă veche", adică modernă, și cu o șapcă albă sport pe cap, cu cozoroc mare, ca să-l apere de razele soarelui, care îi cad drept pe față. Căci în dialogul nostru el stă pe un scaun orientat către o ușă cu geamuri mari ce dă în balconul cu vederea spre „pădure" (Cișmigiu), iar eu stau într-un colț, pe un fotoliu, privindu-l cam dintr-o parte. Îi place să-l bată soarele-apune pe față. Ochii săi vii, spirituali, jucăuși, ca ai unui copil-minune stăpînit de marile curiozități, feriți de cozorocul șepcii, mă privesc iscoditor, „hei, despre ce vrei să discutăm azi?". Îmi scot din geantă caietul masiv, pe care scrie: *Convorbiri cu D. I. Suchianu,* și mi-l pun pe genunchi, pregătindu-mă să consemnez, printr-o metodă „steno" proprie, discuția care va urma. Deocamdată scriu data. Îi spun că vreau să începem discuția despre cinematograf. Expresia chipului său — în care ochii, mereu tineri, de aproape nouă decenii de cînd observă lumea (e născut în același an cu cinematograful, mai exact la 2 septembrie 1895), se acordă cu o mimică specială a gurii, ca a unui personaj de *Commedia dell'arte* creat pentru *a se uimi* — e toată atentă, punînd parcă „în priză" întreaga-i făptură.

Sînteți — fac eu introducerea — părintele cronicii cinematografice la noi și printre primii cronicari de film din lume. Între cele dintîi cronici cinematografice pe care le-ați publicat cam prin 1926—1927 și cele mai recente, cum sînt cele care vă apar săptămînal în *România literară,* asemănarea de stil, de metodă și

Scanned with CamScanner

chiar de conținut este atît de izbitoare încît ai impresia că vîrsta și experiența n-au adăugat nimic, n-au avut nici o influență semnificativă, că deja de la început erați foarte „bătrîn", gata format. Care să fie secretul acestei tinereți a cronicii lui D. I. Suchianu? m-am întrebat deseori„ Cred că răspunsul cel mai bun pe care l-am putut da — și rămîne să mă aprobați sau să mă contraziceți — este că făcînd cronică cinematografică, dumneavoastră faceți, de fapt, literatură, o literatură foarte specială, de coloratură orală în primul rînd. Oralitatea, care e la baza scrisului dumneavoastră, a rămas încă, din fericire aș zice, esența literaturii, în ciuda „revoluției" lui Gutenberg și a altora de acest gen care i-au urmat, cum ar fi azi noile forme de comunicare electronică. Adică dumneavoastră nu faceți o cronică așa-zis obiectivă, nici nu pare că vă interesează judecata de valoare; ceea ce vă interesează este să dați senzația lucrului viu, să recreați „oral" povestea filmului sau a cărții (cînd faceți critică literară), să o traduceți în limbajul vieții, al dialecticii și paradoxului, al jocului și asociațiilor de cuvinte și de idei. Este tocmai iluzia pe care o creează și literatura.

Dar D. I. Suchianu, deodată, mă întrerupe.

— Ba mă interesează judecata de valoare. Eu, în tot ce am scris, am căutat să „vînez" numai judecăți de valoare.

— *Ce e judecata de valoare?*

— În cronicile mele mi se întîmplă foarte des să semnalez zece-cincisprezece filme care repetă fiecare în mod original aceeași judecată de valoare, adică aceeași temă.

— *Deci judecata de valoare ar fi tema?*

— Tema unei povești e o judecată... Judeci filmul, judeci viața... e o judecată asupra vieții... și eu dau putință cititorului de a găsi aceeași judecată de valoare în mai multe foarte diferite povești.

— *Dar judecata de valoare e un proces axiologic de natură obiectivă. Ca să fii judecător de valori trebuie să fii obiectiv...*

— Să te supui la obiect, cum spunea Ibrăileanu. Dar mai trebuie adăugat că judecata de valoare este semnalarea semnificației originale a poveștii, așa cum o dau cititorii.

Scanned with CamScanner

— *Dar oare există o judecată de valoare... obiectivă, comună mai multor cititori ?*

— Problema se pune altfel. Ceea ce transformă judecata mea subiectivă în judecată obiectivă este numărul mare de alte povești unde regăsim aceeași judecare a temei. Judecata mea subiectivă a devenit atunci fenomen de masă.

— *Dar nu cred că există, fiind vorba de lumea esteticului, o „aceeași judecată de valoare" !*

— Ba da, o aceeași judecată de valoare a unor fapte total deosebite.

— *Și care ar fi ea ?*

— Semnificația temei de care mă ocup.

— *Deci sînt mai multe semnificații !*

— Nu. O singură semnificație care se îmbracă în zeci și sute de forme. Mi se întîmplă să găsesc aceeași semnificație tematică în douăzeci de filme cu o anecdotică complet diferită.

— *Nu-i oare aici ceva tot subiectiv, prin faptul că, poate fără voie, aplicați apriori semnificația tematică găsită într-un film, care v-a plăcut mult, altor filme care probabil nu o au ? !*

— Nu apriori. O fac cu speranța că o regăsesc în alte filme.

— *Oricum, în creație, ca și în interpretarea ei, există o mare doză de subiectivitate.*

— Desigur. Trebuie să pleci de la această atitudine subiectivă care, prin înmulțirea exemplelor, a cazurilor, devine fenomen de masă. Dealtfel creație și interpretare sînt unul și același lucru. Interpretarea este totdeauna un nou mod de-a înțelege.

— *Eu aș zice de a crea !*

— Păi asta am și zis. Că interpretarea este creație. Mai creație decît asta, ce vrei ? !

Continui să fac „portretul criticului veșnic tînăr" și reîncep prin a-i spune că : Secretul cronicii atît de vii pe care o faceți stă în ideea de *poveste*. La baza artei e povestea, pentru că povestea stă la baza vieții, oamenii comunică povestind. Dumneavoastră faceți din critică poveste, cu alte cuvinte, un fel foarte popular de învățătură. *A povesti idei* e calea cea mai bună de a-i instrui pe oameni. Arabii au fost cei care au „descoperit" că însăși matematica poate fi povestită. Acest

Scanned with CamScanner

lucru l-am aflat cu lux de amănunte de la Grigore Moisil cînd am fost student la Facultatea de matematică-mecanică. Iar cît timp am predat, cît timp am fost profesor de matematică, am căutat, bineînțeles, să aplic tocmai această metodă vie, care constă în esență în găsirea de imagini sau reprezentări ale unor formule, ecuații, demonstrații algebrice sau geometrice, luate din viața de zi cu zi a elevilor, ca ei să priceapă concret sensul abstract al unei teoreme, al unei probleme pur matematice. Iar ca „elev", ca student, mai bine-zis, al „filmului descris", mărturisesc că am trăit aceeași senzație a „metodei arabe" cînd v-am citit cronicile de film. Și de-atunci și pînă azi, ori de cîte ori vă citesc o cronică, verific încă o dată trăinicia acestei senzații. Într-adevăr, cronicile dumneavoastră, tot ce scrieți de altfel se citește ca o poveste, se urmărește cu interesul „ascultătorului" care e curios să afle ce urmează, ce vine mai departe. Mai mult chiar, ești curios să afli cum se desfășoară, în ce noi și mereu surprinzătoare asociații și forme, spectacolul oral al minții. Nu întîmplător, cred, ați scris un eseu intitulat *Memoria este o funcție verbală. Unealta ei : istorisirea.* Fără îndoială, orice istorisiți dumneavoastră este un examen al memoriei. Iar orice e memorie, e poveste. Și de fiecare dată treceți cu bine acest... spectacol verbal al minții ! Nici pînă astăzi memoria nu v-a trădat ! Iar în domeniul filmului ea strălucește ca în nici un alt domeniu. Căci e locul de întîlnire a mii de povești. E vie, bogată și complexă ca viața însăși, ca povestea propriei dumneavoastră vieți. Aceasta este de fapt funcția esențială a cinematografului : să fie ca un „ecran" între viață și memoria gîndului. În scrisul dumneavoastră lucrul acesta se observă foarte clar. Sigur, mă refer mai ales la cronica cinematografică, genul pe care îl practicați ca nimeni altul la noi și aiurea. Căci scriind despre film, punînd în circulație idei ca *povestea bis, ca filmul e un gen literar etc.*, dumneavoastră scrieți de fapt despre viață și mai ales despre viața gîndului. Iată partea originală a scrisului dumneavoastră, asemănător cu o invenție mereu neterminată, mereu perfectibilă. Cronicile semnate D. I. Suchianu sînt o literatură originală pe tema mecanismului gîndirii, a propriei gîndiri care tot timpul, în infinite variații de

Scanned with CamScanner

expresie orală, se încăpățînează să o ia mereu de la capăt, să se ia la întrecere cu chintesențele, emițînd perle de idei, judecăți sclipitoare, paradoxe, asociații „trăsnite" de gînduri, maxime, butade, citate faimoase, cum ar fi fraza lui Gide pe care ați semnalat-o încă de la începutul activității de cronicar și pe care o repetați adesea: „Eu, cînd scriu o carte, scriu numai jumătate din ea, cealaltă jumătate o scriu în gînd cititorii mei"; sau o alta la fel de scumpă și adevărată a lui Ibrăileanu, via Antole France: „romanul de mîine îl vor scrie criticii literari"... Cu un cuvînt, tot ce produceți este un fel de spectacol folcloric al minții. Și tot acest spectacol enciclopedic pentru a atrage atenția asupra a ceea ce este vital, nodal în lucruri și filme: povestea ca bază a comunicării adevărate, pilduitoare. Semnificativ este faptul că cei care n-au înțeles acest aspect propriu, specific cronicii cinematografice pe care o practicați cu atîta suflet și noblețe de peste 60 de ani, v-au catalogat drept *criticul cronicii pozitive*, adică un fel de critic care laudă orice vede, ca și cum ar fi de condamnat o atitudine care din generozitate și dintr-o imensă iubire de oameni găsește frumusețe (poveste) pretutindeni!

— „Criticul cronicii pozitive", hîm! face D. I. Suchianu, dezvăluindu-și un zîmbet malițios caracteristic, însoțit de sclipirile jucăușe ale privirilor. Dar cînd scriu cronici afurisite, nici tot iadul nu poate să mă concureze. Uite, joia viitoare, în rubrica mea de la *România literară*, fac praf un film. Praf îl fac, domnule! Însă nu aspectul ăsta mă interesează. Eu mă ocup de filmele bune, căci acestea interesează publicul. A, cînd un film e genial de prost, cînd e genial de tîmpit, da, mă ocup și de el.

— *Pentru că și din filmele proaste se poate învăța ceva, deși eu cred că dumneavoastră vă ocupați de ele din alte motive și anume pentru că vă sugerează asociații dei idei inedite, pentru că uneori puteți crea un spectacol „oral" original, pentru că puteți scrie o pagină mai interesantă poate decît povestea filmului...*

— Și pentru că un film prost mă duce eventual la adevărata soluție! Soluție care nu le-a trecut prin minte autorilor!

— *Ce e un film bun?*

Scanned with CamScanner

— Cînd, la numărătoare, momentele bune sînt multe și variate.

— *Adică momentele care v-au plăcut?*

— Nu-i vorba de plăcut. Pe mine mă interesează ce-i bun. Poate fi un film prost, dar are două lucruri de valoare și mă interesează mai mult decît un *film perfect.*

— *Perfect din punct de vedere profesional, comercial adică?*

— Da, care place marelui public! Dar dacă n-are nimic nou, nici un aspect estetic inedit, nu mă mai interesează. Eu iau părțile bune care durează zece secunde pe ecran și despre care pot scrie trei pagini.

— *Asta nu înseamnă oare a face literatură, un anumit fel de literatură?*

— Eu caut noutatea; caut estèticul.

— *Dar această „noutate", cred, e de fapt un pretext pentru a vă manifesta spectacolul minții, în fond capacitatea de a crea!*

— Păi dacă n-aș avea această capacitate m-aș apuca de pescuit!

— *Cu o formulă devenită celebră, Chiarini spunea că cinematograful e industrie, iar filmul artă. Pentru dumneavoastră, ce e cinematograful?*

— Cinematograful e un gen de inovație care îți permite să faci numărătoarea momentelor reușite, a momentelor de vrajă. 15 secunde pe ecran poți să le depeni în o mie de secunde de explicații. De aceea vorbesc eu de *povestea bis.*

— *Ați scris despre ea de nenumărate ori. Totuși, dat fiind că în dialogul nostru vom apela deseori la acest concept, vreți să mai spuneți o dată ce este povestea-bis?*

— În viața reală nu există finaluri, ci doar încheieri de etape urmate de alt demaraj. Acest nou start este ceea ce aș numi *povestea bis*, pe care publicul o scrie în mintea lui după ce spectacolul s-a terminat. Valoarea estetică a unui film se măsoară, între altele, și cu lungimea, bogăția de conținut a acestei povești nr. 2. Acolo unde ea nu se produce, valoarea de artă a filmului e sensibil diminuată.

— *Dar pentru ca povestea nr. 2 să se producă, e nevoie ca opera de artă, filmul, să conțină momente de*

Scanned with CamScanner

vrajă, cum spuneți, iar pe de altă parte trebuie ca spectatorul să fie pregătit, să fie în stare să le sesizeze.

— Fără cultură nu există comunicare în artă.

— *Dacă această condiție e îndeplinită, povestea-bis apare de la sine, firesc, ca un fenomen legic, natural, aș spune, în procesul receptării...*

— Care desigur desfășoară în mintea spectatorului momente probabil legate de povestea de pe ecran, dar nu obligatoriu.

În această clipă îmi vine o idee și, ca s-o pot „strecura" în dialogul cu D. I. Suchianu, trebuie să mă întrerup din scris, așa cum fac în astfel de cazuri, cum am mai procedat și altădată, și să i-o comunic repede, urmînd ca apoi acasă s-o introduc la locul potrivit, transcriind-o din memorie, ceea ce, se înțelege, mi-e foarte ușor. Nu pot deci să nu-i spun că de fapt acest fenomen de receptare a creației este un fenomen dublu, triplu, multiplu, căci apare ori de cîte ori, în timp, receptezi o operă de artă. Procesul receptării este ca o serie matematică de povești-bis. Dumneavoastră ați aplicat povestea bis la film. Dar ea funcționează și atunci cînd vezi un tablou, cînd privești o statuie, cînd citești o carte, cînd asculți muzică mai ales... Cînd ascult o simfonie de Beethoven, de pildă, îmi imaginez o poveste. Dar de cîte ori o reascult, apar alte povești -bis care țin de starea mea, de vîrstă, de experiența de cultură și de viață pe care am acumulat-o de la ultima audiție... Așadar o operă de artă poate conține atîtea povești-bis cîți receptori are și, implicit, la nivelul aceleiași persoane, de cîte ori este receptată.

D. I. Suchianu dă din cap aprobator. Razele soarelui nu-i mai cad pe față. Își scoate șapca și o pune pe masă.

— *Ce este „momentul de vrajă" al unui film, aceasta fiind un alt concept al sistemului dumneavoastră?*

— O disproporție colosală între cauză și efect. Dacă un sfert de ceas de cădere pe gînduri a fost provocat de un fapt care, pe ecran, durase 15 secunde, vom avea atunci acea tipică disproporție între cauză și efect pe care superstițiile populare o atribuie vrăjitoriei. Numai că aici acea disproporție 15—900 secunde, sfertul de ceas, este vrajă adevărată! Ceea ce explică de ce bu-

Scanned with CamScanner

nul simț popular, cînd se gîndește la emoțiile artei, vorbește de încîntare, de vrajă, de farmec. Ceea ce învățaților n-au fost, după zece milenii de cultură, capabili să ne spună ce e arta, frumosul, în schimb omul de rînd, omul oarecare, cel de toate zilele, a găsit răspunsul: arta este ceea ce vrăjește, încîntă, fascinează.

— *Însă ceea ce spune omul de rînd că este vrajă, încîntare, minune, nu-i același lucru cu ce înțelege, de pildă, Platon prin artă, și mă gîndesc la dialogul „Ion" în special. Poate că aici există o ruptură iremediabilă: una este arta pentru marii gînditori și esteticieni, de la Aristotel la Hegel și Lukács, și alta pentru omul de rînd pentru care artă și vrajă sînt adesea sinonime cu kitschul; desigur, acesta nu-i ceva de disprețuit, kitschul fiind „arta fericirii", așa cum arată Abraham Moles în cartea cu același titlu. Cu alte cuvinte, vraja este artă a fericirii. Mai mult chiar, așa cum spuneați, acest fenomen considerat supranatural este ceva foarte real.*

— Este, domnule, acea disproporție uriașă dintre cauză și efect. Este gestul de o clipă al omului care aprinde chibritul și dinamitează un munte. Este fraza: „Hei, măi, s-o luăm pe aici", pe care turistul pe munte, iarna, o strigă prietenului său; modeste, scurte vibrații sonore, vibrații de aer care declanșează o lungă avalanșă, îngropînd zeci de morți...

— *Atunci și o reacție în lanț este vrajă și orice disproporție între cauză și efect!*

— Da, însă asemenea vrăjitorești evenimente sînt rare. Dar omul a inventat unele mai dese. Foarte dese. Zilnice. Acest miracol se numește cinematograf. Cinematograful furnizează asemenea momente de vrajă tot timpul. Într-un film bun există momente-cheie, momente de dezînșelare...

— *Ce înțelegeți prin moment de dezînșelare? Ce e dezînșelarea?*

— Este momentul cînd spectatorul află că tot ce gîndise pînă atunci gîndise greșit. Că tot ce fusese DA, era în realitate NU. O imagine de zece secunde pe ecran îl face să evoce toată povestea de pînă atunci și să-i judece cu totul altfel fiecare cadru. Spectatorul devine autor. Ceva mai mult. O imensă fericire îl cuprinde. Află că toată viața se înșelase, dar că acum a

Scanned with CamScanner

scăpat de această rușine și a devenit, pentru restul vieții, irevocabil inteligent!

— *Și asta datorită efectului de dezînșelare, care, orice s-ar spune, seamănă pe undeva cu acel „Verfremdungseffekt" brechtian, căci și în acest caz spectatorului i se solicită participarea conștientă, inteligentă. Conceptul dumneavoastră adaugă însă această dimensiune a fericirii....*

— Da, e bine spus efect de dezînșelare, pentru că numai prin el se poate realiza acea disproporție dintre cauză și efect, adică vraja...

— *Efectul de vrajă!...*

— Și de aici acea imensă fericire care îl cuprinde pe cel dezînșelat cînd este luminat de adevăr și devine pentru toată viața inteligent.

Oare așa să fie? Și dacă-i așa, atunci nu pot să nu-i spun: Minunată e arta, arta filmului, și fericit acel creator care reușește să transforme un om într-atît încît să-i producă revelațiile maximei cunoașteri! Și minunat mai ales e omul în stare să se lase așa de profund vrăjit, să se ridice de fapt la asemenea momente de vrajă și de fericire, să devină astfel dintr-un om vechi un om irevocabil nou!

— Într-adevăr, valoarea de artă, valoarea de vrajă a unui film se măsoară cu numărul și amploarea acestor momente de dezînșelare și fericire. Ba mai mult: se întîmplă ca în cursul unei povești să ne dezînșelăm nu numai des, dar și variat, adică în mod diferit, ba chiar opus. Adică după ce ne-am dezînșelat o dată, să aflăm că adevărul pe care credeam a-l fi găsit este el însuși minciună.

— *Așadar, negare a negației!*

— Dezînșelare a dezînșelării! După care vine o a treia dezînșelare care le anulează pe cele două anterioare... Și așa mai departe...

— *Cu această teorie a dezînșelării, în modul cel mai original cu putință, dumneavoastră aduceți probabil o contribuție la teoria cunoașterii estetice.*

Pe policioara de lîngă pat, D. I. Suchianu ține la îndemînă cărțile pe care le citește sau le consultă în această perioadă. Printre ele se află și două cărți de-ale mele. Cartea despre mituri și film și volumul de filozofia creației. De prima mi-a vorbit, dar de *Perspecti-*

Scanned with CamScanner

vele creației nu, pesemne că n-a apucat încă s-o citească. În această carte, îi spun, vorbesc despre *perspectiva infraestetică* pe care o conține orice operă autentică. *Infraestetica* este viziunea despre creație a unui autor contopită cu creația însăși. Este deci o artă poetică implicită. Bineînțeles, există atîtea infraestetici cîți creatori sînt. Fiecare operă artistică conține urme infraestetice, adică urme care trădează idei, teme, semnificații, cu un cuvînt, mecanismul secund al creației și, prin urmare, concepția creatorului despre artă în general, despre mecanismul propriei creații în special și, implicit, concepția lui despre viață și lume *(Weltanschauung)*. Traducînd teoria mea în limbajul dumneavoastră aș putea spune că momentele-cheie, momentele de vrajă ale unui film, ale unei opere de artă, sînt urme infraestetice, un fel de coduri, dacă vreți, de reguli, de semne — aparținînd mesajului operei —, care, fiecare în parte, ca un moment de adevăr, de dezînșelare, poate dezvălui semnificația însăși a creației, tema întreagă. Aceste urme, aceste momente de vrajă sînt deci un fel de puncte de reper prin care receptorul pătrunde în secretele creației, în labirintul ei... fără să se rătăcească, prin care el are revelația cunoașterii, a acelei dimensiuni secunde, a acelui mecanism estetic aflat în infrastructura operei, înapoia primului nivel perceptiv. Acest plan secund, orice s-ar spune, nu este accesibil oricui, ci doar celor care au capacitatea să decodifice momentele-cheie, să discearnă între o urmă infraestetică falsă și alta adevărtă, autentică, între un moment de cunoaștere, de creație, de vrajă — aparținînd semnificației implicite, ascunse, cu bătaie lungă —, și un moment exterior, explicit, formal, cu funcție iluzorie, comercială, conjuncturală, adică un moment de prim-plan, cum este, de pildă, cutare modă, cutare efect special, cutare comandă socială sau, de obicei, cum sînt elementele de subiect, de intrigă pură.

În *Cinematograful, acest necunoscut* mărturisiați chiar direct și concluziv că ați exemplificat, citînd filme foarte diverse, astfel ideile dumneavoastră: „Am ales cuvinte-cheie, replici-cheie, din acelea care evocă întreaga poveste, întreaga temă. Îndeosebi acelea care *transformă* povestea, care ne scapă de ideea greșită pe

Scanned with CamScanner

care ne-o făcusem despre personaje și situații. Astfel răsare în drum o altă problemă nouă". Și atenție, acum urmează ceea ce ne interesează! „Povestea într-adevăr artistică trebuie să înceapă prin a ne *păcăli*, pentru ca, prin diverse scene-cheie, să ne *dezînșele*. Vom ghici adevărul, pînă atunci abil disimulat. De aici rolul de co-autor al cititorului — respectiv spectatorului. La această ghicire îl ajută *cuvintele-cheie* întîlnite de-a lungul filmului". Desigur, îl pot ajuta și *imaginile-cheie*. Important este însă faptul că trebuie să existe acea dialectică *implicare-distanțare*, pe care a aplicat-o cu atîta strălucire Shakespeare. Valoarea unei opere de artă, a unui film „se măsoară" și prin *momentele de vrajă*, prin *efectele de dezînșelare*, prin *urmele infraestetice* pe care creatorul autentic le lasă, adică prin acele elemente de coparticipare la creație a spectatorului.

— Așa este! spune D. I. Suchianu, care m-a ascultat cu multă răbdare și atenție. Se pare că ceea ce numești *infraestetică*, eu numesc *scenariu de temă*. Ca să înțelegi ce vreau să spun, să-ți amintesc vitejeștile întîmplări din dramatica istorie a cinematografului, în momentul cînd era cît pe-aci să piară. Se stingea din paradoxala pricină a marilor sale progrese tehnice recente. Spre jumătatea anilor '20 se practicau deja travlingul, panoramicul, groplanul, plonjeul, alternanța cîmp-contracîmp...

— *Montajul complex... Procedee descoperite în special de Griffith și Billy Bitzer, operatorul său...*

— Da... Și chiar se inventase și ritmul de 24 de imagini pe secundă, deci curgerea lină a proiecției. Se ajunsese la o perfecțiune materială aproape egală cu cea de azi. Dar această culminație aducea primejdia morții.

— *Vă gîndiți probabil la înregistrarea mecanică a realității, la fotocopierea ei, lucru pe care îl prevăzuse Baudelaire încă din 1848, cînd a scris îngrijorat că fotografia, industria ei, duce la moartea artei.*

— Într-adevăr. Căci figurile de pe pînză păreau așa de reale, așa de autentice încît spectatorul se identifica sufletește cu personajele. Din care pricină se nășteau nesfîrșite buclucuri: proteste, procese, daune...

Scanned with CamScanner

— *Am trăit și eu un asemenea bucluc pe propria piele după publicarea romanului* Derută în paradis, *cu care am obținut premiul de debut al editurii Albatros. Și știți cum am cîștigat procesul literar pe care mi l-au intentat personajele „reale" ale cărții, așa cum procedase Ion al Glanetașului cu Rebreanu, luînd ficțiunea drept realitate și invers? / Dînd un anunț în* România literară...

— Sigur, ai recurs la celebra formulă de pe generic ul multor filme din perioada anilor '20 și mult după aceea : „Faptele din acest film sînt pur imaginare. Orice asemănare cu vreo acțiune sau persoană reală este o simplă coincidență".

— *Exact.*

— Însă ca autorii, pe viitor, să scape de orice belea, s-a recurs și la alt procedeu : pentru ca subiectul să pară *realmente ireal,* el devine intenționat inept, simplu pretext pentru lucruri „cu adevărat serioase", ca bătăi monstre, sărituri de lung metraj, femei goale, cataclisme cosmice, numere de varieteu, întreceri sportive. Așa că biata „artă a șaptea", în ghilimele, risca să redevină distracție de iarmaroc.

— *E bine spus „să redevină". Căci încă de la începuturile cinematografului, prin 1896, Gorki văzuse un film într-un bîlci și de-atunci prevăzuse că filmul poate fi o mare artă, dar că-i amenințat deocamdată să rămînă distracție de iarmaroc, ceea ce istoria cinematografului a confirmat pînă azi, prin lupta dintre filmele zise comerciale și cele valoroase, noncomerciale, între filmele proaste, dar cu ambalaj strălucitor, și cele realmente bune, durabile, lăsate de regulă să se descurge singure în timp, fără ambalaj publicitar.*

— Dar prin anii '20 chiar că filmul era pe cale să rămînă doar distracție de bîlci ! Și, iată, intervine aici o întîmplare de două ori ciudată. Întîi, faptul că filmul, gata să moară, i-a trezit pe toți cei peste o sută de mari regizori ai lumii care aveau să salveze „arta a șaptea". Ba, ceva mai mult : naivul truc cu „faptele imaginare" le-a permis bunilor cineaști ca, fără să-și dea bine seama, să ofere, cu ajutorul artei filmului, acea definiție științifică pe care esteticienii de profesie nu o cunosc nici pînă astăzi.

Scanned with CamScanner

— *A fost nevoie deci de un fel de strategie a „paravanului".*

— Desigur. Soluția era grecească. A fost introducerea calului troian în cetate. Ascunși îndărătul scenariului, cineaștii talentați au insinuat un al doilea scenariu, făcut din multe mici scene-cheie, care evocau o temă interesantă, strecurată în mintea spectatorului grație a numeroase detalii evocatoare. Astfel, din simplă strategie, s-a născut acel principiu fundamental al esteticii cinematografice: *dublul scenariu, scenariul de subiect* și *scenariul de temă.* Pe de-o parte povestea exterioară, povestea cu structură de soartă, mai mult sau mai puțin oarbă, iar pe de altă parte povestea interioară, povestea intimă, personală, a personajului, poveste cu structură de destin dirijat.

— *Cu alte cuvinte, aspectul explicit și cel implicit al artei, ceea ce poate fi înțeles la prima vedere și ceea ce poate fi dedus, intuit — sensurile ascunse, urmele infraestetice —, fapt care nu-i la îndemîna înțelegerii oricui.*

— Un pictor din filmul *Suflete în ceață* de Carné, cu Michèle Morgan și Jean Gabin, explică la un moment dat: eu caut să pun pe pînză ceea ce nu se vede.

— *Or ca să vezi aceasta e nevoie de inițiere!*

— Inițiere e poate pretențios zis.

— *Oricum, spectatorul trebuie să fie cît de cît informat...*

— Da, spectatorului trebuie să i se explice. Să știe, de pildă, să deosebească scenariul de subiect de scenariul de temă.

— *Ceea ce și faceți dumneavoastră aici!*

— Da, explic codul esteticii cinematografice. Și-ai văzut cum a fost inventat ceea ce aș numi *marele decupaj,* adică articularea unul într-altul a celor două scenarii: unul, cel de subiect, curgător ca un fluviu; celălalt, scenariul de temă, făcut din explozii de frumusețe, emoție și adevăr, împroșcate, presărate de-a lungul itinerariului unitar al subiectului, al intrigii.

— *„Marele decupaj" ar fi, așadar, rezultatul îmbinării dialectice dintre poveste și idee, dintre formă și semnificație (sau semnificațiile multiple ale conținutului), dintre carnea filmului și infraestetica sa sau coloana lui vertebrală ascunsă, mascată de cenzorii tim-*

Scanned with CamScanner

pului, care, aproape fără excepție, decodifică doar ce văd sau aud în prim-plan, la prima „impresie". Dar „marele decupaj" e aplicabil și valabil nu numai în cazul filmului, de unde ați împrumutat terminologia, ci și în cazul artei în general.

— Într-adevăr! Această invenție nu numai că definea arta filmului, dar dădea, cu ajutorul esteticii cinematografice, un punct de plecare pentru o definiție valabilă în toate artele. Caracterul artistic al unei opere va depinde deci de detalii, de scurtele momente evocatoare, detalii concrete care sparg ecluzele minții și lasă să năvălească un potop de vorbe și imagini: amintiri, asociații de idei, comparații, ipoteze, judecăți, concluzii, dezînșelări, avalanșă de gînduri întinse pe zeci de minute...

— *Povestea-bis, prin urmare. Declanșarea acelui efect de 900 de secunde provocat de un moment-cheie care pe ecran durează 5—10 secunde!...*

— Da, ăsta e farmecul, miracolul „artei a șaptea"!

În acest moment în cameră intră fiica lui D. I. Suchianu. Își așteaptă tatăl cu masa. Mă uit la ceas. E trecut de zece noaptea. Cînd oare au zburat atîtea ceasuri?

*

Tot seara. Cadrul e neschimbat. Îi spun că am recitit textul. M-a suprins indicația de a pune *arta a șaptea* în ghilimele. De ce?

— Ca să se vadă că întrebuințez fără jenă această expresie, deși e cea mai ilogică formulă din cîte se puteau găsi pentru a denumi arta ecranului. Ea a fost introdusă de franco-italianul Canudo, care, ca un brav critic de film, era de o incomensurabilă incultură.

Și totuși, îi replic eu, cu tot disprețul de care a avut parte în epocă, mai ales pentru activitatea sa literară, Canudo este un pionier al teoriei și criticii cinematografice. Pentru acest lucru el rămîne în istoria filmului, fiind elogiat de multe personalități, de la un Epstein pînă la un Aristarco, care în vestita sa carte *Storia delle teoriche del film* îi consacră un capitol purtînd chiar titlul *Manifestul celor șapte arte*. Acesta, împreună cu *Estetica celei de a șaptea arte*, constituie scrie-

Scanned with CamScanner

rile de căpătîi ale lui Canudo și primele teorii asupra filmului.

— Ei da! Auzise el de expresia folosită în Evul Mediu: „Cele șapte arte". Dacă ar fi avut extravaganta idee de a gîndi nițel, ar fi dedus că, vechile arte fiind deja șapte, cea din urmă, adică filmul, trebuia să se rezume să fie doar a opta. Iar dacă, într-un moment de nebunie, el s-ar fi pus să mai și controleze care erau cele „șapte", ar fi aflat că cinci dintre ele nu erau arte deloc! Iată-le adunate într-un hexametru latin: *lingua, tropus, ratio, numerus, tonus, angulus, astra,* adică: gramatica, retorica, filozofia, aritmetica, muzica, geometria și astronomia.

Dar după cîte știu eu, din cele învățate la I.A.T.C., și așa cum scrie și Aristarco, pentru Canudo există două arte fundamentale: arhitectura și muzica, iar pictura, sculptura, poezia și dansul le sînt complementare. Cinematograful le rezumă pe toate, fiind arta plastică în mișcare, cea de-a „șaptea". Abel Gance, prieten cu Canudo, era entuziasmat de această idee, însă în scris el folosea pentru cinematograf expresia „a șasea artă", iar mai tîrziu un critic de la *Temps* îl numea „a cincea artă". Toate aceste clasificări *sugestive*, în fond, bazate pe distincții și ierarhizări între arte, pe false teorii la modă care puneau cinematograful în vîrful piramidei ca o artă a artelor, ca un fel de sinteză între artele imobile și cele mobile, artele timpului și cele ale spațiului sau artele plastice și cele ritmice, trebuie înțelese, așa cum spune Aristarco, în ambianța culturală și filozofică în care a trăit Canudo, o ambianță numită un „talmeș-balmeș estetizant și decadent, wagnériano-dannunzian". E limpede însă pentru cititorii de azi că *Manifestul celor șapte arte* este demult depășit, cuprinzînd un punct de vedere fals, de nesusținut. Multe afirmații din scrierile sale sînt însă valabile, el intuind cîteva principii ale specificului cinematografic. Să nu uităm că primele sale articole datează din 1911. Desigur, exagerările sînt exagerări. Preluarea critică a moștenirii culturale, cum se spune, este esențială. Din păcate, cine nu exagerează? E greu, cînd pui suflet într-o treabă, să fii perfect obiectiv și să ai o perspectivă istorică justă. În felul acesta nu vreau să vă scuz sau să mă scuz de faptul că exagerăm cînd vorbim despre un

Scanned with CamScanner

confrate, despre o personalitate istorică, despre anumite teorii etc. Dimpotrivă, să fim de acord cu ideea că față de unele erori și teorii greșite trebuie să fim intransigenți. Generozitatea, în asemenea cazuri, e semn de slăbiciune.

— Păi, domnule, mai sînt și azi autori care se întreabă: oare filmul e o artă? Dar cu ce drept pun ei o asemenea întrebare, cînd predicatul propoziției, adică cuvîntul „artă", este un necunoscut? Căci încă pînă azi nu i s-a definit înțelesul.

— *Poate vă referiți la așa-numiții „esteți", fiindcă omul de pe stradă, cum ați spus data trecută, l-a definit, i-a zis vrajă, încîntare...*

— Într-adevăr, căci toate scrierile de „estetică" stabilesc caractere care nu-s specifice artei, ci aparțin doar așa-numitului *genus proximum*, adică sferei mai largi de fenomene căreia arta îi aparține. În sfîrșit, pacostea cea mare se datorește lui Benedetto Croce care în loc să spună că arta, întocmai ca și limba, *exprimă* și *comunică*, a preferat să formuleze eliptic „legea supreamă" a esteticii printr-o simplă metaforă și a zis: *arta este limbă*. Cinematograful a fost cel care a pătimit cel mai rău de pe urma acestei ușuratice purtări. De vreo 50 de ani încoace, estetica cinematografică, pentru a spune că un film e bun, declară ritos: „Are limbaj! Limbaj, domnule!". Iar dacă nu-i place filmul, zice sever: „Nu-i limbaj! Ce putem face? Dacă nu-i limbaj! N-are, domnule, n-are!"...

— *Dumneavoastră vă răfuiți cu această problemă, cu limbajul, într-o carte întreagă: „Cinematograful, acest necunoscut", pe care o numiți „tratat de lingvistică cinematografică"!*

— Pentru că eu aici vorbesc de adevăratul limbaj cinematografic. Această afirmație că e alt limbaj decît cel de care se ocupă lingvistica, un limbaj special în lingvistică de fapt, acest adevăr, zic, a fost aprobat și comentat într-o recenzie publicată în *Romînia literară* de cel mai exigent lingvist, Alexandru Graur.

Acum, mă uit în fișele luate cu mine și-i citez din concluziile volumului la care ne referim: „...Scriitorii cinematografici călăresc pe o metaforă, pe o scamatorie, pe cuvîntul magic: *limbaj*. Toată estetica cine-

Scanned with CamScanner

matografică se învîrteşte în jurul unei întrebări stupide : cutare film — are sau n-are limbaj ? Are sau n-are sinteză cinematografică ? Are semantică cinematografică ? Dar ce înseamnă oare limbaj ?Înseamnă a exprima şi a comunica. Exprimă ? Atunci filmul e bun. Comunică ? Atunci filmul e bun. Şi viceversa. Şi iac-aşa, problemele sînt reduse la două trei locuri comune, doar că sînt împopoţonate cu vorbe teribil de culte, ca semnificat şi semnificat, semiotică, denotaţie, conotaţie, cameră-stilou, scriitură. Tot folosind cuvîntul limbaj în sensul său metaforic, se neglijează complet sensul său propriu, sensul de limbă făcută din cuvinte. Cuvîntul, vorba, graiul ca atare are un rol important în cinematograf. Ba chiar mai mult. Ba foarte mult. Vreo patruzeci. Unul mai deosebit decît altul. De aşa ceva, scriitorii cinematografici habar nu au".

— *Oare chiar aşa stau lucrurile ? Să fie o asemenea, vă citez din nou, „problemă capitală a filmului total ignorată de critici, cronicari, istoriografi, esteticieni cinematografici ?" Poate vă gîndiţi la anumiţi critici ? !*

— Toţi, domnule, toţi procedează la fel ! De la Delluc şi pînă azi.

— *Dar ce aveţi cu studiile de semiotică în care au excelat nu amatori, ci valorşi cineaşti precum Pasolini sau Cristian Metz ? Dumneavoastră sînteţi împotriva unor astfel de inovaţii, dumneavoastră care aţi scris un articol în* Viaţa românească *intitulat „Pentru ca semiotica să fie" ?*

— Ca dovadă că problema despre care vorbim e ignorată şi condamnată este că pînă şi cineaştii nu scapă o ocazie în care să nu scoată din film pasajele vorbite, socotind că a le lăsa acolo înseamnă a face antifilm, că vorbirea e un cusur în cinematograf. Ceea ce se poate susţine, dar în mod inteligent, nu aşa.

— *Aţi apărut într-un rol episodic, de critic plastic, în filmul* Ştefan Luchian. *Ştiu, eram redactor la Casa producătoare, că aveaţi o partitură mai bogată într-o variantă de lucru a filmului !*

— Da. Spuneam cîteva cuvinte despre florile lui Luchian. Nu degeaba o mulţime de artişti, esteticieni, au afirmat că sînt altceva decît florile obişnuite. La Luchian florile capătă semificaţia de *buchet*. Buchetul

Scanned with CamScanner

e o compunere de flori pe care nu le refuză nimeni. Nu sînt flori ca toate florile, sînt buchete. Și-au scos pasajul în care vorbeam despre acest lucru. Pentru ce l-ați scos? l-am întrebat pe regizor... Pentru că, zice el, nu era cinematografic, era vorbărie, cusur cinematografic. Cu alte cuvinte, mi l-au scos pentru că ce spuneam eu acolo era greșit. Era o trădare a artei a șaptea!... Dar acest film se compune numai din cuvinte. E ca un buchet. Luchian cînd picta, în ultima perioadă, avea un asistent și folosea cuvinte: pune, domnule, culoarea cutare sau cutare, amestecă, fă, drege... Calitatea acestui film este că aproape totul e format din cuvinte. Iar autorul consideră că asta-i crima cea mare.

— *De fapt, dumneavoastră i-ați făcut cel mai mare elogiu!*

— Iar el, după ce m-a îmbrăcat, m-a împopoțonat, a spus că vorbele mele, cuvintele ălea erau anticinematografice. Ăsta-i act de ignoranță crasă și generală, pentru că toți regizorii noștri gîndesc așa!... Mărgineanu, un fost operator, a făcut filmul aproape numai din vorbe, fără să-și dea seama, absolut întîmplător. Sau alt aspect. Luchian, înainte de a paraliza, era un iscusit sportiv. Era deci ridicol să bage asemenea scene!...

— *Părerea mea este că de multe ori în cinematograf urmele infraestetice, sau, cu terminologia dumneavoastră, scenele de vrajă, momentele-cheie se găsesc adeseori în replici, în cuvinte.*

— Păi eu în cartea mea indic 40 de specii de replici specific cinematografice! Am ales numai replici pur filmice, explicit cinematografice!

— *Ce înseamnă replici specific cinematografice? Replici valoroase literar, care țin seama și de mesajul filmului?*

— Uite, de exemplu, în *Totul despre Eva*, personajul Annei Baxter, după ce, i-a suflat rolul colegei sale, vrea să-i fure și bărbatul. Dar el îi dă peste nas. Îi spune: „Dumneata n-ai aflat ce toată lumea știe că eu sînt îndrăgostit de nevasta mea?" Este o replică foarte cinematografică, ironică, indirectă... Dar ea îi întoarce ironia pe dos: „Se spun atîtea, se vorbesc atîtea..." Prin asta transformă brusc tonul laudativ al replicii lui în tonul peiorativ al răspunsului ei.

— *Dar astfel de replici nu pot fi specific literare?*

Scanned with CamScanner

— Aceste replici sînt, mai mult decît oricare altele, de mare valoare literară. Pentru că schimbă situația sufletească între cei doi interlocutori.

— *Așadar, filmul, care e artă colectivă, „împrumută" de la literatură ce are mai valoros!*

— Nu împrumută, ci îi aparține. Pentru că și cinematograful e o artă literară.

— *Dar el este și artă plastică!*

— Da, exact cum romanul și nuvela sînt și artă plastică!

— *Logic ar fi să spun: așa cum arta plastică este și roman, și nuvelă, și cinematograf!*

— Da. La fel cum e și discurs.

— *Și totuși un tablou, în afară de titlu, nu are cuvinte, nu-i făcut din cuvinte!...*

— Ba da, e făcut din foarte multe cuvinte pe care le spune privitorul în gînd, în minte, contemplînd scena!... Apropo de replici specific cinematografice. Era un film american, un *western*, unde eroul este ofensat de un rival, amorezat și el de aceeași femeie. Și într-o scenă făcută din cuvinte îl jignește pe erou. Dar eroul tace, nu se apără. Într-o seară, noaptea, se duce la omul acela, la rival, îl scoală din somn, și-i zice: „Îmbracă-te!... Să ieșim afară, să ne batem, fără să știe nimeni". Îl scoate și-l bate. „Am ales, zice apoi el, momentul ăsta, cînd n-avem nici un martor să vadă că mă înjosesc bătîndu-te".

— *Acestea sînt, în fond, urme infraestetice, chei cu care descifrăm psihologia personajului și sensul poveștii. Cu astfel de lucruri ar trebui, cred, să se ocupe semiotica filmului.*

— Pasolini spunea că ceea ce-i lipsește artei cinematografice este un dicționar al obiectelor. Dar acest dicționar există.., Auzi, domnule, să ceri ca, de pildă, cuvîntul „scrisoare" să se numească așa: „Ceva care circulă de la un om la altul". Bazaconii!

— *Eu știam că Pasolini e autorul unor „cuvinte" noi, pe care a vrut să le impună ca terminologie de bază a esteticii cinematografice, precum cinem, fonem, estem...*

— Asta pentru ca să pară mai savant. Criticii n-au voie să întrebuințeze cuvinte pe care le înțeleg numai ei și restul lumii nu.

Scanned with CamScanner

— *Dar poate că pentru „restul lumii" cuvinte precum „a priori" sau „a posteriori", de pildă, au fost de neînțeles atunci cînd Kant le-a introdus, concepte devenite azi uzuale.*

— Asta e cu totul altceva. Dar cuvintele existau, nu erau inventate de Kant. Sînt cuvinte compuse, nu-s cuvinte noi, așa cum și infraestetica e un cuvînt compus.

— *Sînteți deci împotriva cuvintelor inventate, „stricătoare de limbă" ! ?*

— Sînt pentru suprimarea definitivă a cuvintelor inutile, a cuvintelor care explică semnificația cuvîntului cînd această definiție este însăși definiția dicționarului. În viață, în dicționare, cuvintele au mai multe sensuri și se notează în paranteză și prescurtat cu fig., pentru *figurat*, cu pej., pentru *peiorativ* etc. Dar aștrii gîndirii cinematografice socot că e mult mai frumos să spui scurt *conotativ*. Dicționarul explică însă cuvintele prin pedant, livresc, regionalism, figurat..., ăstea sînt nuanțe de sens pe care le-au pus autorii de dicționare înainte de a apărea acea știință a sensurilor cuvîntului : *semantica*.

— *Dar limba evoluează ! În Anglia, de pildă, există o revistă în care săptămînal se semnalează cuvintele noi care apar. În școală se învață o engleză care se vorbea în secolul trecut. Limba vie cere dicționare vii care să orienteze societatea, s-o țină la zi cu mersul ei... lingvistic ! Căci de felul cum o societate folosește cuvintele, așa e și puterea ei.*

— Desigur. Dacă lumea începe să folosească alandala cuvintele, atunci e semn că a luat-o razna. În dicționar cuvintele fără noimă se trec cu indicația *nerecomandabil, de evitat*. Cum e cazul pentru fraza : „Am avut o ședință lucrativă". Sau, cum am văzut în unele dicționare, se dau citate din clasici. Se citează din Negruzzi, bunăoară, și e o greșeală de limbă. Încă dacă se scrie că-i Negruzzi, e bine ! Dar dă-o din Negruzzi, sau Odobescu sau Agârbiceanu, dar pune în paranteză *nerecomandabil*. Sau ai văzut recentul dicționar de sinonime? Ce n-au băgat acolo ? Niște cuvinte pe care nu le știe nimeni. Cică sînt cuvinte noi, savante. Așa cum face Pasolini, zice „cinem" în loc să folosească cuvinte consacrate, pe care le știe toată lumea, ca fotogramă... Exis-

Scanned with CamScanner

tă o denumire pentru asta în limba română : cacealma. De pildă, „roman problematic". Și folosește expresia asta cu sensul greșit de roman care conține probleme. Dar problematic în limba română înseamnă îndoielnic. Sau alt exemplu. Cînd a avut loc cutremurul din '77 se folosea expresia „un imobil afectat", ceea ce merge. Dar după ce l-au reparat, l-au făcut ca nou, i-au zis, știi cum ?, „imobil dezafectat" !

Mă uit la ceas. Da, iar e tîrziu. Au trecut ca prin farmec trei ore. Dar D. I. Suchianu nu pare deloc obosit. Mie, în schimb, mi-au amorțit degetele cu care scriu și mă dor. Însă, înainte de a pleca, vreau să închid cercul unei idei care îmi stăruie în minte.

— *Dacă e adevărat că sînt filme făcute aproape numai din cuvinte, nu-i mai puțin adevărat că sînt și altele, ce-i drept mai rare, și mai „cinematografice" aș zice, făcute aproape numai din tăceri, din gesturi, atitudini, priviri... Tăcerea e, în fond, o altă față a vorbirii. Cît de grăitoare e ea, a dovedit-o magistral Kaneto Shindo în* Insula, *capitol în care excelează în general japonezii.*

— În *Cinematograful, acest necunoscut* arăt că una din multiplele funcții ale cuvîntului e și *tăcerea.* Și unele tăceri sînt așa de elocvente incît o năvală de cuvinte ne zbîrnîie în urechi mai abitir decît dacă ar fi fost rostite prin viu grai. Așa e acea *fotografie a gîndului,* fotografia acelei operații foarte curente pe care limba noastră o numește atît de plastic *căderea pe gînduri.* Ce altceva este „imobilitatea expresivă" a figurii lui Mosjukin ?

— *„Efectul Kuleșov" !*

— Da, faimosul efect de montaj, fenomen care nu-i altceva decît fotografierea tăcerii, deci a gîndului.

— *Filmul poate, așadar, fotografia căderea pe gînduri, dar poate oare fotografia o conversație între gînduri, între tăceri ?*

— Da, poate face acest lucru vrăjitoresc. Poate fotografia o lungă conversație, cu toate sutele ei de cuvinte, dar fără să reproducă fizic, sonor, nici unul. Am să-ți dau un exemplu dintr-un film de mare succes al cuplului Ronald Colman-Vilma Banky : *The Dark Angel (Îngerul întunericului).*

Scanned with CamScanner

Și D. I. Suchianu începe, în stilul său caracteristic, stăpînit de o memorie „abisală", să-mi povestească acest film, cu lux de amănunte, cu sensuri și asocieri noi de idei și într-o ambianță sonoră care-i lipsește (filmul e de pe vremea „mutului"), îmbrăcîndu-l într-un „ambalaj" pantomimic și intelectual de gesturi, de gînduri, de priviri, de grimase, de tăceri și mai ales de intonații care se transformă în acel spectacol literar oral unic și de sine stătător : o autentică *poveste bis*, poate mai autentică decît cea a filmului, concurîndu-le probabil pe celelalte povești-bis pe care sigur, cu alte prilejuri, le-a mai spus sau scris. E o metodă vie de a șlefui ceea ce este prețios, de a scoate la lumină o altă față a „diamantului", de a face ca permanența să nu moară. Aceasta este marea rațiune de a fi a lui D. I. Suchianu : de a face ca momentele de frumusețe să nu piară !

— Eroul e un tînăr gentleman englez care, înainte de a pleca pe front, se logodește în secret cu o fată din buna societate londoneză. În secret, ca în povestea lui Romeo și Julieta. Dar aici sîntem în timpul primului război mondial, în acea atmosferă de grabă și panică, de iuțeală și paroxism a anilor 1914—1918. Și ultima lor noapte, înainte de plecarea lui, călcînd peste prejudecăți, ei o petrec iubindu-se. Amor reciproc, amor total, care se petrece numai între adevărații îndrăgostiți. Pe front tînărul e rănit și-și pierde vederea. Dar fiindcă el o iubește foarte tare, „renunță" la ea. Deci nu procedează ca-n melodrame. Dar cum ? Pentru că iubita lui să nu-și sacrifice viața alături de un infirm, el dispare. Adică aranjează lucrurile în așa fel încît să se creadă că a murit în luptă. Apoi se stabilește într-un oraș îndepărtat și publică sub pseudonim basme pentru copii. Dar întîmplarea face ca fata să-l descopere. Și se va duce să-l vadă. Aflînd de asta, el combină următorul plan. Ea nu trebuie să știe că e orb. Așa că își va ascunde infirmitatea și va mai face ceva : o va lăsa să creadă că nu o mai iubește ! Dublă simulare, căci nici un moment nu încetase *de a o iubi*. Mai mult. Gîndul acestei iubiri fusese, tot timpul, singura lui bucurie. Și filmul ni-l arată făcînd repetiție, în camera sa, cu diverse obiecte pe care le apucă, le mută de colo-colo, le lasă, apoi se îndreaptă repede spre un

Scanned with CamScanner

colț al odăii, apoi spre alt loc, ca și cum ar vedea ca un om normal și deci trebuie să facă toate mișcările cu gesturi sigure și precise. În sfîrșit, iubita sosește. Intră. Îl vede. Și el o „vede". Îi întinde mîna. Îi zîmbește. O poftește să ia loc. Acum caută cu ochii pipa. O „vede" pe masa de alături. Se duce drept acolo și o ia. Același lucru cu chibriturile, cu scrumiera. Simulează perfect „vederea". Dar mai perfect simulează „indiferența". Căci la asta îl ajută privirea lui glacială de orb. La fel gesturile ostentativ dezinvolte, care au ceva crispat, asemănător cu jena omului nevoit să spună altuia ceva neplăcut, dureros, și anume, cum e cazul lui, să-i spună ei groaznicul „neadevăr" că nu o mai iubește. Și cuvintele lui false, forțat afectuoase îi confirmă impresia că se căznește să-i spună acest înfiorător lucru. Descurajată, distrusă, ea se hotărăște să plece. Îi întinde mîna. Bineînțeles, el nu vede gestul ei. Și mîna îi rămîne așa, în aer. Dar în loc să înțeleagă ce se întîmplă cu adevărat, ea înțelege tocmai ceea ce a dorit el să înțeleagă: refuzul de a-i da mîna arată încă o dată cît de distrat, cît de neatent este el la tot ce face ea, cît de nepăsător, de străin a devenit. Mai mult chiar. Fără să vadă, în acel moment, cît de tare a tulburat-o, a îndurerat-o acest ultim semn de indiferență, el îi poate zîmbi. Îi zîmbește. Și acest zîmbet convențional, amabil, este pentru ea încă o teribilă lovitură. Las deoparte valoarea performanței domnului Colman, cetățean american, de profesie actor, care vede perfect cu amîndoi ochii și care joacă un rol în care trebuie să se prefacă, să arate că e orb, dar nu orice orb, ci unul care se preface că nu e orb. Situație de trei ori complicată, pe care el o zugrăvește cu cîteva mișcări simple. La care se adaugă imaginile vizuale ale conversației. O conversație care, fizic, nu se aude, dar ale cărei cuvinte spectatorul le cunoaște perfect. Căci seamănă cu acele convorbiri banale între indiferenți. Eroul, atent să nu se trădeze că e orb, preocupat de mișcări, vorbește cu un aer distrat, incoerent, superficial. E o situație sufletească în care cuvintele conversației pot fi oricare. Ba chiar toate cele 60 sau 70 de mii de vorbe ale unei limbi. Toate și fiecare în parte se potrivesc pentru a compune același gen de fraze. Spectatorul are imaginea unei conversații privi-

Scanned with CamScanner

te global deci, în bloc. Căci în mod particular, cum spuneam, noi cunoaştem conţinutul dialogului. Cunoaştem cuvintele conversaţiei de pe ecran. Ele nu pot fi decît asemănătoare cu cele ale oricărei conversaţii convenţionale, superficiale, politicoase. Spectatorului i se oferă vizual *portretul* unei conversaţii speciale: amabila conversaţie dintre indiferenţi. Desigur, spectatorul ştie că cei doi sînt departe de a-şi fi indiferenţi unul celuilalt, că, dimpotrivă, încă se iubesc. Poate la fel ca la început. Numai că împrejurările au făcut ca ei să ajungă aici, să arate că au o conversaţie de acest neutru fel. Or spectatorul „aude" această conversaţie numărul doi, nu cea care se *vede*. Căci să presupunem că filmul ar fi vorbitor şi că vorbele se vor desfăşura sonor. Şi să presupunem că dialogul are cuvintele potrivite pentru a sugera indiferenţa. Şi că tonul e potrivit. Dar aceste cuvinte, deşi le vom auzi, totuşi nu le vom asculta. Recunoaştem genul de conversaţie, dar sensul dicţionăresc al cuvintelor nu ne interesează. Şi se ştie că ce nu interesează, nu se percepe. Sîntem surzi fără voie. Ca şi cum am *vedea* o conversaţie dintr-un film mut, o conversaţie cunoscută, între indiferenţi. În schimb, sîntem foarte atenţi la detaliile vizuale, la detaliile cinetice care zugrăvesc acea conversaţie tragică şi mincinoasă. O conversaţie căreia, dacă filmul ar fi sonor, nu i-am percepe decît intonaţia, *melodia*, modulaţiile cuvintelor, nu sensul lor. Dar fie că filmul e sonor (şi izbutit), fie că e mut (ca *The Dark Angel*), fenomenul lingvistic într-adevăr senzaţional este că el ne dă nu *fonografia*, ci *fotografia* unei conversaţii. Cuvintele vor fi fotografiate, în sensul că aparatul de luat vederi va înregistra echivalentul vizual al întregului dicţionar, toate cuvintele limbii avînd drepturi egale într-o conversaţie căreia îi cunoaştem felul, genul, categoria, şi pe care acum o percepem spectacular, pe calea văzului.

Îmi deschide fiica sa. Îl găsesc pe D. I. Suchianu culcat în pat. Îi strîng mîna şi-l întreb cum se mai simte.

— Domnule, am o inimă ca a unui tînăr de 20 de ani, vederea bună, auzul mi-e ca de ceasornic, mănînc

Scanned with CamScanner

și dorm bine... dacă n-ar fi drăcia asta de durere din șold, cînd am căzut, știi, și mi-am fracturat bazinul, și, uite, cînd e înnourat afară, mă doare, ei, de n-ar fi...

Ciudat este faptul că durerea de care îmi vorbește nu-i influențează tinerețea spirituală, funcțiile intelectuale, capacitatea speculativă creatoare. Dimpotrivă, văzîndu-l, ascultîndu-l, cred că secretul longevității lui stă în menținerea acestei tinereți care, în cazul său, se traduce prin menținerea formei (în sens sportiv) de om-spectacol. Și toți cei care l-au cunoscut știu, unii au lăsat mărturisiri scrise încă de demult, ca Ionel Teodoreanu, că D. I. Suchianu a fost mereu într-o formă fizică și intelectuală maximă, că s-a aflat, se află într-o permanentă *vervă de om total*, adică un om vechi și nou totodată, în sensul în care el însuși înțelege această îngemănare: Pentru ca un lucru să fie foarte nou, trebuie să fie altoit pe ceva foarte vechi. Sau, altfel spus, ca un om să fie foarte tînăr, foarte viu, trebuie să fie foarte matur. În cazul celor cu mare longevitate aceste adevăruri au chiar și un sens fizic, material. Iaca, D. I. Suchianu!

Criticii de film l-au numit „Domnul Cinema". Nu este întîmplător faptul că în mai toate scrierile sale despre cinema ideile originale pe această temă s-au născut dintr-o clară atitudine polemică cu critica de specialitate de la noi și de pretutindeni. Așa s-au născut toate teoriile sale importante și chiar cărțile, cum este mai ales *Cinematograful, acest necunoscut*. „Necunoscut" pentru cine? Evident, pentru criticii de film în primul rînd. Iar dacă „cinematograful" e necunoscut, atunci și cei care îl fac sînt necunoscuți, în frunte cu regizorul, nu-i așa?

— Da, regizorul este și el un *necunoscut*. Necunoscut de cei ce țin un condei în mînă și cred că scriu despre arta filmului. Desigur, au existat și vor mai exista regizori cinematografici buni. Dar ei se mulțumesc să facă opere bune și nu-i deranjează deloc faptul că uneori habar n-au în ce constă meseria lor și, mai ales (ori de cîte ori subliniez un cuvînt înseamnă că D. I. Suchianu îl pronunță într-un fel anume, ori foarte accentuat, ori sacadat), mai ales *de ce diferă ea*, de a multor, foarte multor colaboratori: adaptatori, actori, producători, monteuri, dialoghiști, operatori,

Scanned with CamScanner

muzicieni, electricieni etc. Şi-apoi, să nu cerem regizorului să fie profesor de estetică. Să-i mulţumim *că* şi *dacă* a făcut treabă bună. Să nu ne explice *de ce* crede el că a făcut treabă bună. Cînd se dedă la explicaţii de acest fel, „teoriile" lui (ghilimelele le sugerează intonaţia sa ironică şi o mişcare circulară din mînă) sînt adesea un model de platitudine şi chiar de eroare.

— *Şi dacă totuşi regizorul ar şti care îi sînt datoriile de ordin profesional ?*

— Asta, desigur, l-ar ajuta mult la găsirea *soluţiilor* de amănunt în cursul elaborării filmului său.

— *Aţi zis „său" ?*

— Da, am zis „său". Căci el, regizorul, este realmente *autorul* filmului.

— *De unde şi expresia „film de autor" !*

— Nu cred că se putea găsi formulă mai stupidă ca să se împopoţoneze unii cu ea ! Fiindcă, domnule, toate filmele sînt *de autor*. Cele bune au avut un autor bun, cele proaste, un autor prost. Filmele bune sînt acelea unde autorul a respectat, chiar fără să ştie, codul estetic al meseriei sale.

— *Într-o privinţă deci au poate dreptate cei care cred că regizorul e singurul autor al filmului, ceilalţi nefiind decît personalul său ajutător ! ?*

— Da. Dar asta nu înseamnă că scenariul literar, decupajul, dialogul, montajul nu sînt *arte* veritabile. Numai că aceste arte depind şi ele direct de regizor. El *alege* subiectul, tema ; el *alege* actorii, el îşi *alege* dialoghiştii. De el depinde buna calitate artistică a tuturora. Odată toţi aceştia *aleşi*, regizorul mai trebuie să-i coordoneze, ca un fel de şef de orchestră. Şi încă toate aceste *alegeri* nu-s decît partea oarecum artizanală a meseriei de regizor.

— *Acesta-i rolul lui de organizator.*

— Sigur. Însă datoria lui, nu de organizator, ci de creator, e alta. Cu totul alta. Aşa de importantă încît, deşi născută, practic, pe platourile studiourilor, ea devine *magna charta* a tuturor artelor de naraţie dramatică, a tuturor soiurilor de poveste : scrisă, jucată, filmată.

— *E interesant cum acest cod cinematografic despre care mi-aţi vorbit altădată, s-a născut exact în momentul cînd arta filmului era gata să moară, adică să*

Scanned with CamScanner

*redevină „panoramă de iarmaroc". Și asta tocmai din prea perfecta asemănare materială, fizică, dintre imaginea de pe ecran și realitate ; dintre personaj și spectator. De aci tot soiul de bucluc*uri.

— Exact. Atunci s-a ivit adevărata soluție. Atunci s-a născut *pentru a doua oară arta filmului.* Atunci s-a observat, fără voie, *teoria mea, teoria celor două scenarii :* unul, oricît de idiot, impus de producători ; celălalt, salvator, strecurat de creatori, de talentul celor peste o sută de mari regizori.

— *Soluție, cum ați spus, „grecească" : introducerea calului troian în cetate.*

— Întocmai. Pe deasupra *scenariului de subiect,* cumpărat, poruncit de patroni, regizorul va insinua un *scenariu de temă,* compus din scene de un mare dramatism, scene fulger, scene dinamită, de un adevăr și de o frumusețe tulburătoare, care îl vor face pe spectator să uite, ba chiar să nici nu mai observe inepția poveștii patronale. Astfel s-a născut cel de-al doilea scenariu, *scenariul de temă,* compus din cîteva *scene-cheie* care, în cîteva zeci de secunde, evocă întreaga poveste, adică toate *ideile* temei.

— *Ceea ce numesc eu urme infraestetice, urme poetice implicite ; cu alte cuvinte, viziunea regizorului contopită cu povestea însăși, concepția lui despre creație și despre lume topită în infrastructura scenariului. Interesant este faptul că ceea ce, într-un moment tragic în istoria filmului, fusese un leac desperat, o soluție magică, un șiretlic à la Ulise, devenea codul însuși al esteticii cinematografice !*

— Ba chiar „magna charta" tuturor genurilor de literatură dramaturgică.

— *Dar să revenim la... necunoscuții regizori !*

— Da, marii regizori au simțit că *subiectul* este *povestea altora,* povestea celorlalți, istoria nemiloasă a lumii în care trăiesc personajele. Poveste care rareori se potrivește cu interesele, dorințele, năzuințele personajelor. Ba ceva mai mult : cu cît *subiectul,* cu cît povestea externă este mai coerentă, mai logică, mai solidă, cu atît mai evidentă va apărea nepotrivirea, ciocnirea cu idealurile intime ale personajului. Cu alte cuvinte, coerența subiectului va demonstra mai bine incoerența vieții, absurditatea ei.

Scanned with CamScanner

— Tocmai din pricina robusteței, implacabilei logici a scenariului de subiect, a poveștii exterioare, viața îi va apărea personajului cu atît mai incoerentă.

— De aici o importantă regulă pentru regizor: subiectul să fie cît mai verosimil psihologicește, cît mai bine articulat.

— Un „scenariu de fier", cum zicea Pudovkin.

— Da, să aibă cît mai mult caracterul acelui „scenariu de fier", de beton armat, ca un mecanism de ceasornicărie, adică să aibă tocmai acea *„dramaturgie a lui papà"* pe care o zeflemisesc neisprăviții avangardelor internaționale.

— Și numai în cazul unei asemenea perfecte articulații a scenariului de subiect, regizorul poate să introducă, prin scenele-temă, exploziile de frumusețe, urmele infraestetice ale concepției sale despre creație și lume.

— Într-adevăr. Aici intervine marea datorie de artă a regizorului. El trebuie să îmbine, să căsătorească cele două structuri scenariale: să presare, să împroaște în corpul subiectului, care curge ca un rîu, îmbucîndu-și fiecare undă în valul următor. Aceste momente de explozie, de emoție, de frumusețe și adevăr, toate aceste scene-temă sînt scurte ca o detunătură, iar apoi lungi ca o avalanșă; puhoi declanșat în mintea spectatorului; potop care varsă sute de gînduri în cascadă.

— Deci arta regizorului se măsoară prin priceperea cu care știe să articuleze între ele cele două scenarii.

— Da, să le îmbuce unul într-altul, să angreneze, să ambreieze cele două povești, așa cum se prind dinții și golurile a două pinioane.

— Povestea subiect și povestea idee se află îngemănate în toate operele autentice, în toate marile creații. Nu explicit, ci implicit, nu conștient, ci inconștient. Dar acest dublu secnariu ce semnificație dramaturgică și respectiv cinematografică are?

— O semnificație uriașă! Scenariul de subiect e, cum spuneam, *povestea altora.* Pentru personajul dramei, ea apare ca o *soartă oarbă,* tocmai pentru că e poruncită de legile severe ale societății, istoriei, psihologiei colective. Dar, *uneori,* în această curgere de hazarduri, povestea aduce cîte o împrejurare care, ca

Scanned with CamScanner

o binefacere, se potrivește perfect cu *destinul* personajului. În acel moment, eroul nostru, din *personaj cu soartă se preface în personaj cu destin.* Un mare regizor a numit acest fenomen „priză de conștiință".

— *Pudovkin, cred!*

— Da. Fenomen mult mai general decît îl concepea Pudovkin, care vedea în el doar o mai bună înțelegere socialistă și o justă lepădare de prejudecăți burgheze. Este însă aci vorba de mult mai mult. Este dramatica ocazie *de a deveni el însuși:* de a găsi în lumea exterioară, în lumea nemiloaselor legi ale *altora,* un mijloc de a-și împlini scumpele legi ale idealurilor sale. Cu alte cuvinte, de *a-și împlini destinul,* vocația, dragul său program de viață.

— *Dar literatura lumii e plină de asemenea exemple în care soarta personajului se transformă în destin, cînd eroul capătă conștiința misiunii sale, rostului său pe pămînt!*

— Desigur, regizorul are la dispoziția lui întreaga literatură universală, care îi oferă, ca pe tavă, mii de astfel de momente-dinamită, cînd soarta se preface în destin. Exemple însă pe care el trebuie să le detecteze, să le selecteze, să le plaseze, să le așeze acolo unde trebuie, în fluxul de evenimente ale poveștii sale. În sfîrșit, aceste momente-cheie el trebuie *să le înmulțească.* Să imagineze, dînsul, altele. Altele *noi.* Desigur, tot din familia celor folosite de marile literaturi, totuși *inedite,* originale.

— *Așadar, pentru a semăna cu alții și totuși pentru a nu semăna cu nimeni, pentru a fi el însuși, ce trebuie să facă sau ce trebuie să fie un regizor?*

— Un *inventator de detalii dramatice.* Asta trebuie un regizor, mai presus de orice, să fie. Un magician în înțelesul cel mai științific al cuvîntului, adică în stare de a descoperi fapte reale, unde să existe o *enormă disproporție între cauză și efect.*

D. I. Suchianu se ridică în capul oaselor. Desigur, acum o să-mi vorbească din nou despre vraja estetică. Cînd vorbește, toată ființa lui se frămîntă, participă. Acest lucru se observă mai ales cînd revine la ideile sale. Și revine mereu, dar în mereu noi forme. Toate drumurile, toate temele pe care le abordează, duc la

Scanned with CamScanner

aceleași idei-pilon ale Sistemului său, pe care le expune atît de patetic, de surprins și mirat de parcă le-ar descoperi în chiar acea clipă, acum, aici. Cînd ai impresia că s-a rătăcit, nu-i de fapt decît un ocoliș, o nouă pledoarie, o nouă luare de la capăt și o nouă punere în stare a originalelor sale „puncte de vedere", pe care se sprijină toate evadările și întoarcerile sale teoretice. D. I. Suchianu este, din acest unghi privit, tot atît de necunoscut ca și „regizorul" despre care vorbim. Căci el procedează așa cum ar trebui să fie un adevărat regizor. Inventează mereu noi detalii de vrăjitorie. Găsește, neobosit, alte exemple și asociază spontan alte idei pentru a ajunge, de fapt, la sine, pentru a-și redescoperi — mirat parcă — propriile-i adevăruri. Ca un explorator îndrăzneț, ca un Don Quijote al secolului vitezei — e limpede că D. I. Suchianu are ceva din frumoasa nebunie a lui Don Quijote! — se avîntă cu ochii închiși în necunoscut, pe căi nebătute, pentru a regăsi și a verifica trăinicia drumurilor sale dragi, ca niște nepieritoare esențe.

— Cînd apăsăm pe o manetă și un munte întreg, sub efectul dinamitei, se năruie, asta reprezintă o inegalitate între cauză și efect mult mai mare decît deschiderea unei uși cînd se pronunță modesta frază: *Sezam, deschide-te!* Iar disproporția între pricină și urmări devine vrăjitorească atunci cînd cincisprezece secunde scurse pe ecranul filmului declanșează în mintea spectatorului puzderie de gînduri, amintiri, închipuiri, judecăți, ipoteze, socoteli pe lungimea a cincisprezece minute, adică aproape o mie de secunde!

— *Sigur, această avalanșă de impresii incoerente se ordonează a posteriori vizionării filmului, altfel ar fi imposibil să urmărești proiecția mai departe dacă la fiecare efect de vrajă ai ieși din starea de spectator și ai intra pentru cincisprezece minute în aceea de critic, de comentator, de judecător! În timpul proiecției, momentul de înțelegere trebuie să aibă aceeași „implozie" ca și explozia momentului de vrajă!*

— Bineînțeles! Pentru că acest fenomen avalanșă are tulburătoarea calitate de a fi totodată foarte incoerent și foarte coerent. S-au ridicat ecluzele minții! Am lăsat slobode toate gîndurile. La voia întîmplării. Ca în vis. Numai că acum știm exact, sigur și, de cele

Scanned with CamScanner

mai multe ori, fără nevoie de explicații, dacă cutare imagine, cutare idee, cutare act se potrivește sau nu cu tema generală care ne pasionează (pe noi, spectatorii, ca și pe erou). Este o certitudine indirectă, un adevăr negativ, dar adevăr totuși. Din experiență știu că, la cursurile mele, explicam timp de aproape un sfert de ceas tîlcurile miliardare ale cutăror momente de pe ecran, lungi (adică scurte) de numai zece secunde. Dar un sfert de ceas înseamnă vreo mie de secunde! Raportul, aici, de cauză și efect era deci de 15 la 1000!

— *„Proporție" suficientă ca să produceți, a posteriori, efecte de vrajă; ca să faceți deci literatură!*

— Asemenea momente de vrăjitorie adevărată, așa ceva trebuie să inventeze regizorul; el, personal; pentru a le presăra în povestea filmată.

— *Dar ca să inventezi momente de frumusețe este poate cea mai grea meserie, care presupune talent și știință, meșteșug, artă, pe care trebuie să le iei de undeva. Frumusețea nu se naște din nimic.*

— Arta de a inventa scene-cheie, această artă, domnule, *se învață*. Da, *se învață*. Așa cum pictorul, sculptorul, muzicianul învață să compună opere originale frecventînd muzee, ascultînd concerte, citind literatură, observînd, la fața locului, cum lucrează marii regizori. Așa (deocamdată *numai* așa) marii regizori din alte țări au *învățat* acest meșteșug de născocire. Au învățat nu să introducă în filmele lor chei culese din filmele maeștrilor. Asta n-ar fi fost decît un biet plagiat. Pictorul bun nu va copia pe Van Gogh sau pe Leonardo, ci va învăța de la miile de mari pictori să picteze tot atît *de original, de personal ca dînșii*. Cunoscînd mii de bijuterii făcute de alții, el va *deprinde mecanismul* lor și va inventa la rîndu-i alte nestemate.

— *Cartea mea,* Perspectivele creației, *e dedicată tocmai studiului capodoperei, a mecanismului creației marilor opere, cum s-au produs ele, care le este infraestetica, laboratorul...*

— Din păcate, biblioteci sau muzee de asemenea giuvaere cinematografice nu există. Desigur, există cinemateci. Dar ele, chiar cele mai bogate, nu sînt în același timp și *cursuri de regie*, adică lecții în care să se explice, timp de un sfert de ceas, frumusețea infinită, implicațiile fără număr ale unei minuscule scene

Scanned with CamScanner

de un sfert de minut. Asemenea prelegeri, și numai ele, au dreptul de a se numi „curs de regie" și „muzeu cinematografic". Asemenea lecții nu numai că nu prea există, dar acolo unde sînt, ele au fost intens dezaprobate de fudula gintă a scriitorilor cinematografici. Putem, cu mîndrie, spune că în România singura cinematecă unde s-a încercat așa ceva, e cinemateca noastră din București.

— *Din nefericire, asemenea prelegeri nu se mai țin. Și ele ar trebui ținute de regizori. Iar regizorii noștri de talent nu fac școală. O emulație creatoare nu poate avea loc decît atunci cînd există un climat de breaslă. Am publicat, legat și de acest aspect, un serial de articole cu titlul* Au talent cineaștii noștri? *Dumneavoastră însă, la auzul acestei întrebări, mi-ați răspuns prompt: „Da, au cu carul!"*

— Cineaștii noștri, domnule, sînt foarte talentați. Ei pot face filme care să uimească toate festivalurile lumii. Dar *trebuie să-i convingem că pot.*

— *Gorki spunea că talentul este credința în tine însuți.*

— Da, dar trebuie ajutați, trebuie și mai mult încurajați.

— *Mai întîi trebuie să arate ce pot. Nici un producător din lume nu investește un ban într-un nechemat.*

— Tocmai de aceea e de datoria noastră *să-i convingem că pot.* Pentru asta, e de ajuns să culegem, să *pescuim* în filmele lor acele rare momente de frumusețe. Care există. Trebuie semnalate toate și puse în valoare așa precum merită! O merită de două ori, căci ele se pierd repede în gelozia generală.

— *Cred că dumneavoastră sînteți, de zeci de ani, unicul care vă străduiți, cu o tenacitate uimitoare, să puneți în valoare asemenea piese de frumusețe. Și vă admir consecvența, răbdarea și bucuria cu care o faceți!*

— Cronicile mele au ca scop *să convingă pe regizorii noștri că au talent.* Să-i convingă, pe bază de dovezi, pe bază de fapte de ecran, că pot „născoci giuvaere" ca și colegii lor din alte țări. Iată de ce, cu răbdare și ignorînd protestele colegilor, eu pescuiesc astfel de momente de mare artă și vorbesc *numai* de ele lăsînd tot ce e gunoi pe seama gunoierilor. Încerc zilnic să conving lumea, pe bază de fapte, că avem și noi

Scanned with CamScanner

talent, că putem inventa detalii de frumuseţe egale cu cele ale lui Clair, Wyler, Chaplin, Bergman, Eisenstein. Ne lipseşte însă un muzeu de giuvaere cinematografice unde să luăm lecţii de regie de la un Ford, De Sica, Truffaut, Bolognini, Pîrîiev, Hitchcock şi alţii (adică, mai precis, de la toţi marii regizori ai lumii).

— *Pentru mulţi dintre regizorii noştri sînteţi criticul „cronicii pozitive garantate". Dar ceea ce faceţi dumneavoastră, pornind de la cîte un detaliu de frumuseţe, este literatură, cultură, poveste care întrece în emoţie şi adevăr punctul de pornire. Credeţi că ei au nevoie de asemenea lecţii ?*

— Dar regizorii români *viitori* le cer, domnule, cu frenezie. Mi-au cerut-o nu demult chiar mie. Asociaţia Studenţilor Comunişti m-a rugat să le fac eu acest muzeu cinematografic, aceste lecţii de invenţie regizorală, bazată pe multele invenţii ale marilor cineaşti. Arhiva noastră dispune de cîteva mii de acele bijuterii, scene-fulger, momente-dinamită, despre care vorbesc mereu. Din nefericire, astăzi nu se poate relua bunul obicei practicat de Arhivă la început, cînd oferea proiecţii însoţite de conferinţe. Asociaţia Studenţilor a cerut ca sala de 800 de locuri „Grigore Preoteasa" să fie destinată viitorilor tineri regizori români care doresc să ia lecţii de regie de la tezaurul de filme bune ale cinematecii noastre. Au sesizat Cinemateca şi Consiliul Culturii, iar pe de altă parte au găsit un prieten...

— *Adică pe dumneavoastră...*

— ...care fără nici o remuneraţie, cu multă bătaie de cap, cu multă muncă de amănunt, cu mult consum de timp, să prezinte, şi să explice aceste giuvaere de muzeu cinematografic. Studenţii noştri, cu care am avut dese întîlniri fructuoase, cunosc următorul curios adevăr, anume că orice om are azi două meserii : *pe a lui şi cinematograful.*

— *În orice caz cinematograful face parte din viaţa omului modern : a devenit un fenomen sociologic atît de copleşitor încît nu mai poate lăsa pe nimeni indiferent !*

— Cinematograful a produs mari efecte în viaţa, în psihologia oamenilor. Spectatorul a înţeles că un film bun *îi vorbeşte despre el*, despre păsurile lui, despre

Scanned with CamScanner

greutățile lui de a înțelege, de a descifra realitatea, de a-și alege și de a-și îndeplini un program de existență.

— *Nu-i de mirare atunci că el se crede, și chiar este, un virtual cineast!*

— Exact. Căci el face tocmai ceea ce face, ceea ce are datoria să facă un bun regizor.

— *Și lecțiile de cinematograf de la „Grigore Preoteasa"?*

— În patru ani, adică atît timp cît consumă un student de la I.A.T.C., am înfățișat un auditoriu de 800 de studenți, de tineri îndrăgostiți de cultură în genere și cinematograf în specie, tineri care nu întrerupeau pe conferențiar vociferînd „vrem film! vrem film!", le-am prezentat și explicat peste 500 de capodopere, cu detalii cheie, adică cu piese de muzeu cinematografic. Din acești tineri se vor ivi, sînt sigur, mari autori de film români, care vor uimi toate festivalurile, care vor face filme ce vor rezista oricărei concurențe!

— *Nevoia de competitivitate este vitală pentru eficacitatea unei cinematografii. Ce este pentru dumneavoastră competitivitatea?*

— Este ceva foarte paradoxal și aparent contradictoriu: *este rivalitate fără dușmănie.*

— *Iar pentru mine este rivalitate între valori, căci rivalitatea între nonvalori este concurență comercială, negustorie. De ce Filmul românesc nu face întotdeauna figură strălucită la festivalurile internaționale?*

— Din două motive: pentru că nu are melodramă și nu are ambalaj.

— *Într-adevăr! De ce oare cineaștii noștri (m-am întrebat deseori) refuză melodrama, ca și cum ar fi un gen periferic, ceva nedemn de talentul și cultura lor, cînd ea se află, fără exagerare, la baza artei și nici un mare artist n-a ocolit-o?*

— Pentru că sînt învățați prost, superficial. În structura oricărui popor este să fie melodramatic.

— *Întrucît îi atribuim melodramei asemenea semnificații, ce-ar fi să încercăm s-o definim?*

Și D. I. Suchianu răspunde prompt, de parcă ar fi avut definiția „gata pregătită":

— *Se numește dramă proastă aceea care cade în melodramă. Se numește dramă bună aceea care a reu-*

Scanned with CamScanner

şit să se ridice pînă la superbele înălţimi ale melodramei.

Şi după o scurtă pauză continuă:

— Da, o melodramă e făcută din lucruri tari, ca moartea, amorul, pericolul şi tot ce le este adiacent. În *Elvira Madigan*, o melodramă grozavă, la un moment dat cei doi îndrăgostiţi fugari mănîncă flori şi au diaree şi vomită la scenă deschisă. Iar în *Strălucirea soarelui* există într-o secvenţă un schimb de replici de un comic extraordinar şi în acelaşi timp melodramatic. Ea are cancerul sîngelui şi el e muzician şi o încurajează pe ea în atitudinea de sfidare a morţii. Tinerei femei i se face rău şi vomită în timp ce iubitul ei compunea şi exersa în odaia de alături. Ea îi spune: „Să-ţi fie ruşine că tu cînţi cînd eu văs". El îi răspunde: „Ba ţie să-şi fie ruşine că verşi cînd eu cînt".

— *Aşadar, melodrama trebuie să conţină...*

— ...lucruri incredibile, dar totuşi întîmplabile.

— *Melodrama este o schemă universală, universal cerută, căutată, sursă inepuizabilă de competitivitate autentică, pentru că, aşa cum spuneaţi, arta valoroasă culminează în melodramă.*

— De aceea şi este ea aşa de dificilă, aşa de rară, aşa de des proastă.

— *Pe această schemă se bazează pînă la abuz filmele comerciale. Dar ele o tratează grosolan, cum procedează de regulă cineaştii indieni.*

— Ei ştiu că melodrama e ceva preţios, dar o „mitocănizează", o iau în jos pe panta facilităţii.

— *Filmele bune, necomerciale, în schimb, ridică melodrama la adevărata ei menire.*

— Aşa cum a reuşit Mankiewicz cu *Totul despre Eva*, care e un prototip de dramă bună.

— *Melodrama e o formulă universală care interesează pe oricine.*

— O altă sursă de succes este satira, căci şi răutatea se află pretutindeni.

— *Ar mai fi şi filmul pentru copii şi tineret, şi comedia...*

— Da, mai este şi comicul, dar el trebuie să devină cît mai melodramatic. Ca la Chaplin. Cel mai mare comic care a făcut cele mai formidabile melodrame.

— *Totuşi să nu reducem totul la melodramă!*

Scanned with CamScanner

— Sînt și filme bune, foarte bune, care îndeplinesc toate poruncile codului estetic al filmului, dar care nu sînt melodrame, care, mai bine-zis nu se încumetă la melodramă!

— *Există o „rețetă" a succesului unui film?*

— Da. Calitatea ambalajului, felul artistic al ...reclamei.

— *Totuși, au existat filme, de pildă* Copilăria lui Ivan, *cu care a debutat Tarkovski și care a luat Marele Premiu la Veneția, „Leul de aur", în 1962, fără nici o reclamă, și fără nici un „ambalaj" iscusit.*

— Da, însă asta era Veneția, nu Cannes. De altfel, *Copilăria lui Ivan* avea ambalaj! Ambalaj estetic. Ambalajul e o reclamă nepublicitară. Ambalajul e ceva indispensabil *numai pentru filme bune.*

— *Cred că dumneavoastră aveți cea mai originală concepție despre ...originalitate; despre acea calitate așa de importantă în problemele artei. Teoria dumneavoastră este că ceva e cu atît mai nou cu cît e mai vechi. Pare la prima vedere un paradox ieftin și absurd. Vreți să explicați de ce acest paradox este perfect logic?*

— Desigur, prima condiție a artei este noutatea. Dar nu orice noutate, ci numai aceea a problemelor importante. Dar problemele importante au un cusur. Sînt foarte vechi. Vechi cît lumea. Iar nu există oare un mijloc de transformare a vechimii în noutate? Acest mijloc există. Se numește actualitate. Noțiune curioasă, care nu trebuie confundată cu noțiunea de *noutăți*, la plural. *Noutăți* înseamnă *știri (nouvelles, news)*. Tot așa și cuvîntul *actualități*, care se referă la evenimente trecătoare, fără importanță durabilă. La singular, cuvintele *noutate*, ca și *actualitate*, privesc evenimente importante și durabile. Actualitatea posedă o putere specială; aceea de a preface vechiul în nou. De pildă, privită sub unghiul actualității, istoria, un eveniment politic își pierde banalitatea și devine important și nou. Actualitatea dă noutate celor mai banale, neînsemnate și vechi probleme. Limba engleză recunoaște importanța actualității, cînd socoate cuvîntul *„actual"* sinonim cu acela de *real*. Aceste metamorfoze ale vechiului în nou, ale vechimei în noutate, dau acestei noutăți o putere, o vrajă deosebită. Arta folosește această pu-

Scanned with CamScanner

tere, această — cum am numit-o — *originalitate de gradul doi*, fenomen foarte dialectic, căci e generat de propriul său contrariu. Aşadar actualitatea este elixirul care produce metamorfoza...

— *...care face ca un lucru vechi să devină nou.*

— Nou într-un chip neaşteptat şi savuros. Pentru că actualitatea e şi ea în mişcare...

— *Deci „unghiul actualităţii" nu e ceva static, ceva legat strict de un moment anume, de ziua de azi, de conjunctură...*

— Desigur. Se ştie că tema tuturor temelor e contrastul, conflictul, dezacordul între omul cel nou şi omul vechi. În fiecare clipă a Istoriei Universale există, sub o formă sau alta, acest contrast. Un profund gînditor, criticul Garabet Ibrăileanu, încă din anul 1926, cînd cinematograful se afla în stare născîndă, spunea aşa: „literatura cea mai înaintată este cea dramatică, fiindcă conflictele între conştiinţe înseamnă ciocniri între civilizaţii şi culturi care dispar şi altele care se încheagă". Este, spusă acum aproape şase decenii, importanţa culminantă a opoziţiei între omul vechi şi omul nou, problemă care, în fiecare moment al Istoriei Omenirii, se pune la fel de acut, la fel de original. Dar tocmai bogăţia acestei teme obligă pe dramaturg să aleagă numai cîteva din aspectele ei particulare, cutare fapte concrete, şi să se ocupe numai de ele.

— *Însă omul este om. În esenţă nu poate fi mare diferenţă, o prăpastie, între un cetăţean din timpul lui* Socrate şi un locuitor al Atenei de azi. Şi totuşi s-a vorbit *şi în Grecia antică şi în Renaştere şi mai ales azi se vorbeşte despre omul nou. Ce diferenţă există atunci între el şi omul vechi?*

— Despre omul nou ştim doar atît: anume că el face exact ceea ce face şi omul vechi, numai că-l face *altfel*. Ca şi omul vechi, el iubeşte, urăşte, luptă, disprețuieşte, călătoreşte, munceşte, se cultivă, rabdă, se odihneşte, se abţine, ajută, învaţă, regretă, iartă, pedepseşte, cedează, se indignează, glumeşte, stimează, se joacă, se miră, admiră, se înşeală, se dezînşeală, refuză, îndrăzneşte, caută, caută adevăr, caută frumuseţe, caută bunătate, caută fericire... Dar toate acele mii de lucruri pe care le face *şi* omul vechi, el, omul nou, le face *altfel*. Acest *altfel* trebuie să ne mulţumim să-l

Scanned with CamScanner

căutăm în doar *cîteva* din multele conduite înșirate mai sus. E cert că un cineast sau un romancier trebuie să aleagă. Îi este materialmente imposibil să trateze *toate* aceste mii de *„altfel"*. Imposibil? Dar imposibil înseamnă doar ceea ce nu fusese posibil *încă*.

— *Cartea dumneavoastră* Nestemate cinematografice *este un dosar cinematografic întocmit din zeci de scurte fapte de ecran în care descoperiți tot atîtea giuvaere cinematografice, tot atîtea noi, unice, originale, cazuri ale acelui „altfel"*.

— Există cazuri de „detalii geniale" întîlnite în filmele unor regizori români, de obicei considerate ca aparținînd *celor mai proaste filme din lume*.

— *Adevărul este că filmele românești povestite de dumneavoastră arată „altfel". Un același fapt de ecran care pentru majoritatea spectatorilor e stupid, pentru D. I. Suchianu e giuvaer. De aceea cronicile dumneavoastră se citesc pentru ele însele.*

D. I. Suchianu clipește din ochi, mă privește mirat, vrea să zică ceva, dar se mulțumește cu un zîmbet care trădează o satisfacție lăuntrică. Hotărîm ca azi să ne oprim aici.

*

Întotdeauna, ceea ce m-a frapat la D. I. Suchianu a fost memoria. Memoria sa atît de proaspătă, de uimitoare, la „conservatoare". Iată secretul acelei bucurii și răbdări de a repeta la infinit adevărurile sale! Da, memoria sa extraordinară îi ține treaz spiritul, îi dă tinerețe intelectuală, îi hrănește optimismul și pofta de viață, îi menține intactă plăcerea de a filozofa, capacitatea de a dialoga, de a susține o conversație îndelungată și logică, cursivă, de a-și dărui cu eleganță cunoștințele, tainele, descoperirile... Această „memorie conservatoare", care face ca imaginea lui Caragiale să să fie tot atît de vie și de prezentă ca zborul păsărilor pe care le vede acum pe geam plutind deasupra Cișmigiului, este „urma infraestetică" cu care longevitatea sa fizică și spirituală trăiește în permanent spectacol al copilăriei, și, totodată, în permanent conflict: de unde și iluzia că ceea ce spune acum e ceva absolut nou, inedit, care n-a mai fost spus. Și, într-adevăr, n-a mai fost spus de nimeni. Doar de el. Dar mereu altfel. Așa că a-l repeta, e ca și cum l-ar spune pentru prima

Scanned with CamScanner

oară. Ca într-un ritual magic, unde totul se desfășoară într-un continuu prezent, unde orice sfîrșit este un nou început, unde tot ce-i nou e vechi de mult, unde memoria e o nesfîrșită aducere aminte și unde tot ce-i important e actual.

I-am spus toate acestea lui D. I. Suchianu. Se pare că nu-l măgulește prea mult „descoperirea" mea. Nu știu ce să cred. Dar este un adevăr, o realitate. De ce ne îndoim de un lucru evident? Evident poate pentru mine?! El tace. Se gîndește. Se frămîntă. Nu l-am mai văzut așa de la momentul cînd am discutat despre „judecata de valoare". Ce-l nemulțumește? Vreau să-i spun că pentru azi m-am gîndit să discutăm despre alt „necunoscut", despre actor, dar tocmai acum îl aud vorbindu-mi revoltat.

— Înainte de asta, vreau să facem o mică precizare! Vreau să-ți vorbesc despre capcanele în care cad cititorii studiilor mele cinematografice. Necontenit ei mă acuză că *mă repet*, că repet de nenumărate ori aceeași idee. Desigur, că ideea aceasta este *a mea*, și *numai a mea*, asta la ei nu contează, dar... Am spus-o o dată? Gata! Ajunge! Să nu plictisesc populația cu ceva pe care l-a mai auzit de atîtea ori. Învinuirea provine din faptul că de obicei cititorul de cronici n-a înțeles textul citit. N-a înțeles că repetînd ceva deja spus, eu semnalez *încă un adevăr*, *un adevăr* cu totul nou, un adevăr desprins din alt adevăr înrudit. Trebuia deci să-l *reamintesc*, pe cel anterior, pentru că el fusese născătorul celui de al doilea și foarte deosebit de toate celelalte. *Codul* esteticii cinematografice cuprinde vreo duzină de reguli diferite, care-s *legi estetice noi*. Dacă ele intervin în discuție, eu sînt obligat să previn, cinstit, pe cititor, că am *trecut* acum la o *altă* lege, diferită de aceea de care vorbeam pînă atunci. Foarte curioasă, foarte originală această estetică a filmului, unde condițiile, obligațiile, derivă una din alta. Iată:

1. Sînt primul care a descoperit și semnalat existența *dublului scenariu*; scenariul *de subiect* și scenariul *de temă*. Primul e povestea *altora*, povestea celorlalți; scenariul de temă, din contra, privește personal pe personaj, îi arată ideile, năzuințele, programul de viață, concepția lui despre lume.

Scanned with CamScanner

2. A doua lege estetică este frecventa nepotrivire între aspiraţiile personajului şi ideile admise în societatea în care el trăieşte. De aici, drama.

3. A treia lege se află în uimitoarele cazuri cînd, uneori, cele două scenarii *se potrivesc*, confluează ; cînd ele, deci, par compatibile. Se produce atunci un fapt senzaţional : un viraj de 180 de grade. O mulţime din faptele filmului deja povestite *pînă atunci* capătă o altă semnificaţie. Spectatorul le evocă simultan pe *toate*. Evocă întreaga poveste pe care pînă atunci o înţelesese altfel. Este un fapt scurt care, brusc, evocă *întreaga* lungă poveste deja povestită şi acum înţeleasă cu totul altfel. Este cazul tipic de *cauză mică cu efect foarte mare*. Este fenomentul natural, real al vrăjitoriei. Al celei *adevărate* (ca de pildă apăsarea reală pe un buton care declanşează dinamitarea unui munte, cu sute de victime).

4. Asta introduce o a patra condiţie reclamată de estetica naraţiei. Aflăm acum că cele două scenarii opuse nu numai că există, că diferă prin conţinutul lor de întîmplări, dar şi *că mai diferă şi prin structura lor tehnică*. Scenariul de subiect, scenariul „celorlalţi" are structură de *fluviu*. Curge. Scenariul de temă este brusc, intermitent şi subit ca o explozie.

5. Asta aduce o a cincea lege a artei povestirii. Pînă atunci *aflam*, pe cale de *senzaţii*, tot ce se întîmpla. Acum, nu mai *percepem* simultan un prezent, ci ne *amintim*, succesiv, un *trecut nou*, priceput *altfel*, poate mai bine. Acest amalgam de percepţie şi suvenir e un fenomen psihic original şi impresionant. Şi este şi el unul din modurile de *a trata estetic faptele* povestite.

6. *Scena de temă* care schimbă semnificaţia faptelor din scenele *de subiect* precedente produce uneori un fenomen estetic şi el foarte curios şi important. Este ceea ce eu de multă vreme am descoperit şi l-am numit : *fenomen de dezînşelare*. Pe lîngă *vraja* de care vorbeam la punctul 3, se produce acum o reacţie curioasă în mintea spectatorului. El află înmărmuritoarea noutate că, pînă atunci, pricepuse toate lucrurile greşit. Că zeci de ani fusese un prost şi că, invers, de acum înainte, tot restul vieţii a devenit irevocabil, iremediabil deştept.

7. Scenele-cheie care ivesc momentele de *temă* sînt scurte şi cît mai numeroase, dar mai ales foarte

Scanned with CamScanner

paradoxale. Căci sînt mereu un amalgam de vechi și nou. Toate evocă și descriu aceeași idee, dar de fiecare dată îmbrăcată în cu totul alte evenimente, în cu totul alte fapte narative. Asemănarea lor ne obligă să le *gîndim împreună*. Sînt *rime*. Exact așa cum două cuvinte în versuri diferă foarte tare în înțelesul lor curent, dar, de data asta, par așa de opuse încît ne obligă să le *gîndim împreună!* Și nu ca în poezie, adică două cîte două, ci toate laolaltă. Rima narativă e mult mai bogată decît rima prozodică.

Am întîlnit pînă acum *șapte legi* de estetică narativă, foarte distincte una de alta, dar care, în mod firesc se aduc una pe alta, ba fiecare pe toate celelalte. Această asemănare, proștii o confundă cu identitatea. Și atunci cînd criticul vorbește de una, prostul o confundă cu cea precedentă care o adusese. Și atunci, criticul pare că se repetă, că spune încă o dată același lucru, că bate apa în piuă. Astfel a pățit criticul cinematografic D. I. Suchianu, acuzat că repetă de o sută de ori același lucru.

Evident, nu pot fi de acord cu el. Bineînțeles, sînt de acord cu faptul că cineva nu-i înțelege teoria. Că D. I. Suchianu *se repetă mereu altfel* se poate însă ușor constata comparînd cele spuse adineaori cu cele spuse la începutul acestui capitol. Căci, dacă nu s-ar repeta, înseamnă că și-ar nega teoria, înseamnă că și-ar condamna propriile adevăruri, propriile descoperiri la o cruntă efemeritate, înseamnă că ar face din stîlpii sistemului său un reazem fără credință. Naturii nu îi e rușine că-și repetă de veacuri legile. Legile imuabile și legile schimbătoare. Dacă Socrate nu-și repeta de zeci și mii de ori ideile în zeci și mii de haine meșteșugite nu era cel mai mare filozof și nici nu ajungea să fie osîndit la moarte prin otrăvire. Dacă Hegel nu-și repeta ideile *Fenomenologiei spiritului* în toată opera sa, nu era Hegel și nu pregătea teoria lui Marx, care, dacă nici el nu s-ar fi repetat, n-ar fi fost dialectician, cel mai mare dialectician. Cel care a spus adevărul adevărurilor: „Istoria se repetă". Sau dacă G. Călinescu nu-și repeta mereu la fel și mereu altfel ideile din *Istorie* în *Compendiu* și în romane, cred că nu l-am fi putut noi acuza aici de o consecvent faimoasă și su-

Scanned with CamScanner

blimă subiectivitate. Un gînditor, un scriitor, un critic, un creator nu se va rușina nici un moment să se tot repete, să-și repete adevărurile, legile descoperite. Ba mai mult, în acest *act creator* al său își va pune tot talentul, tot sufletul și va fi *consecvent pînă la capăt*, așa cum spunea Engels că trebuie să fie un adevărat filozof. Sigur, se poate întîmpla ca într-o viață să ajungi să-ți schimbi „sistemul", să-ți schimbi credința, dar și în a doua ipostază adevăratul creator nu-și trădează Memoria, se va repeta cu aceeași consecvență pînă la capăt. Ca într-un ritual magic.

Mă uit la D. I. Sucuianu. Ochii săi micuți, sclipind de inteligență, nu mă aprobă. Se pare că și în acest punct opiniile noastre (aparent ? !) diferă. E minunat ! Pentru că cel cîștigat din această dispută va fi al treilea : cititorul.

E momentul să revenim la lucruri mai pămîntene.

— *Așadar, fac eu introducerea în tema de azi, și actorul de film e un „necunoscut" sau, în orice caz, nu prea se știe ce este el, ce diferențe și ce asemănări sînt între actorul de film și actorul de teatru, nemaivorbind de faptul că asupra acestei categorii, acestui element, derminant în sfera spectacolului cinematografic, planează de ani de zile un echivoc, fie că i se minimalizează, fie că i se exagerează funcția pe care actorul o are în reușita unui film. În cartea dumneavoastră despre vedete,* Vedetele filmului de odinioară, *ați abordat în mod original această problemă. Și totuși, mesajul ei n-a fost receptat cum trebuie.*

— Da, cînd a apărut cartea, Crohmălniceanu m-a învinuit că atribui o importanță exagerată actorului în reușita unui spectacol. Că importanța cea mare o are regizorul, că el e autorul filmului etc. Toată neînțelegerea stă pe o eroare de gramatică. Se confundă adjectivele *prim* și *ultim*. Eu spun că succesul unui film depinde nu în primul rînd, ci în ultimă instanță de actor. De patruzeci, de cincizeci de ani repet că, indiscutabil, condiția primordială a valorii unui film stă în acele detalii de frumuseți și adevăr, în acele scene-cheie, scene-temă (care-s altceva decît nenumăratele scene de subiect) și care depind de regizor. Am avut de multe ori ocazia să spun că existența acestor atomi tematici, acestor unități de frumusețe este condiția *primă și sine*

Scanned with CamScanner

qua non ; tot astfel am repetat de zeci de ori că perfecţia jocului actoricesc este o calitate *secundară*. E chiar cuvîntul folosit de mine mereu.

— *Secundară, în sensul în care e văzută importanţa eclerajului, de pildă, sau a costumelor ?*

— Secundară, aşa cum secundare sînt perfecţia montajului, hazul dialogurilor, splendoarea fotografiei. Un film care ar întruni toate calităţile secundare, dar căruia i-ar lipsi şi calitatea tematică a scenelor-cheie, poate fi un film agreabil, un film meşteşugăreşte perfect, dar artistic un film ratat.

— *Dar un film poate să nu întrunească nici calitatea principală, nici calitatea secundară, şi totuşi să trăiască prin jocul actorilor ! Cred că majoritatea filmelor medii, adică a filmelor de rezistenţă ale oricărei industrii cinematografice, se bizuie tocmai pe această calitate specială !*

— Sigur, sînt sute, mii de exemple în acest sens. Dar ciudăţenia e următoarea. Un film avînd toate calităţile (principale şi secundare), afară de una : jocul actorilor, e mai rău decît un film ratat. Devine un film insuportabil. Bizar şi paradoxal : dacă lipseşte calitatea principală, filmul poate rămîne totuşi suportabil, ba chiar plăcut. Dacă însă lipseşte acea calitate secundară care e interpretarea actoricească, filmul e distrus, imposibil de înghiţit, anulat.

— *Aşadar, de ce sau de cine depinde succesul unui film ?*

— Ca o violare a aritmeticii, succesul unui film depinde 50 la sută de calitatea lui principală şi sută la sută de calitatea secundară a perfecţiei interpretării.

— *„Star-sistemul" hollywoodian e o confirmare strălucită a acestei curioase şi atît de realiste idei.*

— Da, americanii au înţeles cel mai bine acest paradox de statistică.

Fiindcă — intervin eu — maşinăria, „fabrica de vise" merge perfect ! Dar asta exclude amatorismul. Însă aici există un pericol : ştiinţa interpretării, profesionalismul actoricesc ajunge la un asemenea grad de măiestrie încît, din acest punct de vedere, filmele americane au un aspect artificial, sînt marcate de o evidentă notă de nefiresc, de schematism. Fapt care

Scanned with CamScanner

nu se întîmplă, de pildă, cu filmele sovietice unde actorii, deşi nu în totalitate aşa de „măieştri" ca cei americani, sînt poate cei mai spontani, cei mai fireşti din lume.

— *Se iveşte acum o altă problemă, asupra căreia planează un şi mai mare echivoc. De la cine trebuie să înveţe actorul?*

— Bineînţeles, de la regizor! Este absurd ca profesorul de actorie să fie actor.

— *Lucru care, înţeleg, se practică greşit la I.A.T.C.-ul nostru!?*

— Da. Căci numai regizorul îl poate învăţa pe actor să joace în acelaşi film zece roluri diferite, pentru că numai el, regizorul, în aceeaşi piesă, trebuie să lucreze zece roluri deosebite, uneori complet opuse.

— *Însă, firesc, apare aici cealaltă întrebare: pe regizor cine îl învaţă, de la cine învaţă el meserie?*

— Şi tot aşa de firesc îţi răspund: de la actor! Da, regizorul învaţă de la actor! Învaţă ce? Foarte curios. Învaţă regie. Învaţă propria lui meserie.

— *Aţi lansat o altă dilemă: Cine a fost mai întîi, actorul sau regizorul? Din această dilemă cred că provine acel aer de înfumurare la unii mari actori care cred că ei „îl fac" pe regizor!*

— Să ştii însă că pretenţia marilor actori de a da, la rîndu-le, lecţii regizorului nu provine întotdeauna din înfumurare şi din fudulie. Iată un caz tipic şi uluitor: Stroheim e poate cel mai dîrz apărător şi practicant al teoriei că actorul trebuie să asculte orbeşte de directorul de scenă, de „realizator". Îl apuca turbarea cînd vreunul din interpreţii săi îşi permitea să „aibă idei". Oare asta pornea din subestimarea actorului? O, nu! Din contra. Asta provenea tocmai din convingerea că (aşa cum eu însumi sînt convins) succesul decisiv, final, în ultimă instanţă, depinde de jocul actorului. De aceea mînuia Stroheim cu atîta severitate această dinamită capabilă să... pulverizeze un film. Marea importanţă pe care o dădea el actorului şi mica, foarte mica importanţă, pe care o dădea fiecăruia din domnii actori, nu era (cum au spus nişte deştepţi) o contradicţie a mea cu privire la ideile lui Stroheim...

— *Şi nici o contradicţie a lui Stroheim...*

Scanned with CamScanner

— Evident. Era o foarte logică legătură de la cauză la efect. Cotradicţia apare altundeva. Am zis „apare", căci este realmente doar aparentă. Certat cu patronii, Stroheim a fost nevoit din regizor să se facă actor. În 40 de ani de carieră, a făcut 9 filme în 15 ani şi a jucat 58 de roluri. Dar aproape în toate el era şi regizor. Chiar cînd regizorul filmului era un Renoir, cum a fost cazul cu *La grande Illusion*...

— *În care Stroheim a creat, ca un „regizor", un rol memorabil!*

— Ei bine, acel lucru de care avea oroare, adică amestecul actorului în regie, el l-a practicat cu furie în tot cursul carierei sale de actor. Spuneam că, contradicţia, e doar aparentă. La Stroheim totul e logică de fier. Înţelegea să ducă pe actor cu bagheta, pe motiv că prea important era jocul acestuia întru reuşita piesei pentru a permite ca soarta ei să depindă de iniţiativele dubioase ale unui simplu actor! Iată de ce, atunci cînd la rîndu-i devenea „simplu actor", domnul Stroheim se dedubla: domnul Stroheim regizorul poruncea domnului Stroheim actorul, interzicîndu-i cu aceeaşi vigoare să nu-şi facă de cap...

— *Probabil că avea un „self-control" nemaipomenit, aşa cum îmi spunea într-un interviu recent Victor Rebengiuc despre Liviu Ciulei, cînd a realizat rolul lui Klapka din* Pădurea spînzuraţilor, *marele nostru regizor-actor, care, din acest punct de vedere, poate fi comparat cu Stroheim.*

— Numai că Stroheim, aici, ca în toate, a fost deschizător de drumuri. El e primul (şi cel mai strălucit) susţinător al muncii reciproce actor-regizor. A dovedit-o nu cu pledoarii, ci cu fapte: zecile de filme în care, ca actor, a regizat, în fond, întregul film. De lecţia lui ar trebui să ţină seamă ambii aceşti slujitori ai artei spectacolului.

S-a întunecat. Nu mai văd aproape deloc să scriu. Cer să se aprindă veioza. Dar firele sînt, ca de obicei, încurcate. Urmează un „ritual" de deznodare a „maţelor". Pînă la urmă, evident, operaţia reuşeşte. Lumina electrică îmi inundă paginile caietului. Continuăm. D. I. Suchianu e în vervă şi aşteaptă cu nerăb-

Scanned with CamScanner

dare să-l solicit, să-i deschid alte băieri ale memoriei, ale acestui adevărat imperiu regenerator.

— *Cum vedeți problema actorului neprofesionist în film ?*

— Mi-aduc aminte cu ce mare satisfacție anunța Antonioni că în noul său film *Zabriskie Point* cei doi protagoniști : Mark Frechette și Daria Halprin nu sînt actori de meserie ! Da, domnule, această problemă a actorului neprofesionist este o chestiune alunecoasă, care duce lesne la o mulțime de judecăți greșite.

— *Și de practici greșite !*

— În România, simpatia pentru amatori, pentru diletanți, pare, la prima vedere, justificată. Căci știm că studentul de la I.A.T.C., timp de patru ani, învață arta de a juca fals sau, în cel mai bun caz, cînd profesorul e personal un bun actor, se molipsește, pentru cine știe cîtă vreme, de stilul și ticurile dascălului. În alte țări, stima pentru neprofesionist izvorăște din stima pentru cineaștii sovietici, Dziga Vertov, Eisenstein și alții, care au inventat pe actorul luat de pe stradă. Cealaltă sursă de admirație este neorealismul italian, ferm convins că el a inventat pe actorul neprofesionist.

— *Însă în aceste două cazuri practica, capodoperele create au confirmat teoria. Teoria „tipajului", de pildă, conform căreia actorilor amatori trebuie să li se încredințeze roluri cu valoare de sinteză tipologică sau rolul „personajului colectiv", e confirmată cu strălucire de valoarea filmelor mute ale lui Kuleșov, Pudovkin și Eisenstein, principalii creatori ai conceptului amintit !*

— Dar și Dziga Vertov ! Iată cum argumentau sovieticii teoria lor : unui actor de meserie i se acordă, să spunem, o lună ca să-și învețe rolul, adică să se pătrundă de ființa personajului.

— *Prin metoda stanislavskiană !*

— Da. Dacă însă, ziceau ei, luăm un cetățean din viața de toate zilele care să aibă mutra care trebuie și îndeletniciri care, cît de cît, să se potrivească cu rolul ; dacă alesul nostru are, să spunem, patruzeci de ani, se cheamă că el a dispus de patruzeci de ani ca să-și însușească personajul, ca să se identifice cu... în fond, el însuși !

Scanned with CamScanner

Din punct de vedere formal, raționamentul e perfect!

— Sofism, desigur! Căci foarte rar vom avea norocul să nimerim o asemenea potrivire cînd e vorba de un rol important. Ai văzut ce s-a întîmplat cu Pacea în Ioanide! Asemenea experiențe dau greș! Asta merge pentru „figurația inteligentă" sau cel mult pentru roluri foarte secundare. E drept că în filme ca *Octombrie*, unde se reconstituie Marea Revoluție, este foarte profitabil artisticește să găsești oameni care chiar au participat cu arma în mînă la asaltul Palatului de Iarnă, și să-i pui să facă din nou exact ce făcuseră și atunci. Dar — pe lîngă faptul că asemenea potriviri sînt foarte rare — cine nu vede că, pentru acel rol *trăit aievea*, acel *figurant* era în fond un *adevărat actor profesionist?*

— Însă acel „figurant", acel „adevărat actor profesionist" scos din rolul lui și pus să joace cu totul alt personaj, va fi o decepție totală! Pentru că un actor neprofesionist nu poate să joace pe altcineva decît pe sine însuși, ca de pildă interpretul principal, șomerul, din Hoți de biciclete. *Scos din propria-i „piele", el devine amator, simplu dilettant. Un actor profesionist însă poate să joace într-o zi trei roluri diferite, la teatru, la radio sau TV, pe un platou de filmare... Pe cînd actorul neprofesionist nu poate să joace bine decît un unic rol, „personajul" lui însuși!*

— Da, da... fără discuție!...

— Atunci, de unde această modă, această vogă pentru neprofesioniști?

— Cauza e modestă și comercială. În epoca „cine-ochiului" lui Dziga Vertov, societatea rusă, de-abia ieșită din războiul civil, nu-și organizase încă un învățămînt actoricesc sistematic. Se mulțumea cu mijloace improvizate. Tot sărăcia a născut și moda actorului luat de pe stradă, la așa-zișii neorealiști italieni. De pe stradă, pentru că studioul însuși se afla pe stradă. Invazia franco-anglo-americană întrerupsese activitatea „Cine Cittei". Regizorii improvizau în toate cele. Cînd lucrurile s-au liniștit și studiourile s-au redeschis, s-a renunțat la stradă și s-a revenit la conservatoarele de declamație. Așa cum moda actorului neprofe-

Scanned with CamScanner

sionist încetase în Uniune, exact așa avea să înceteze și după redeschiderea atelierelor de la „Cine Città".

— *Dar nu tot sărăcia l-a îndemnat pe Antonioni să distribuie doi neprofesioniști în rolurile principale din* Zabriskie Point, *film produs în S.U.A.! Mai degrabă un spirit de frondă, o mănușă aruncată „star-sistemului" american! Nu întîmplător filmul a fost blamat de critică pe motiv că Antonioni e un intrus și nu cunoaște realitățile americane. De altfel, cam aceleași critici le-a primit regizorul italian din partea gazetarilor englezi și după ce a realizat în Anglia capodopera sa* Blow-up, *încununată ulterior cu Marele Premiu la Cannes!... Dar cum este privită în S.U.A. problema actorului neprofesionist?*

— Foarte curios! Acolo toți actorii sînt profesioniști. Dar, tot acolo, toți actorii sînt neprofesioniști. În sfîrșit, altă ciudățenie: acolo toți actorii de cinema sînt actori de teatru.

— *Ca și la noi!*

— Numai că la ei asta nu se petrece din întîmplare, ci în mod sistematic. Și ca dovadă, iată cum se proceda la Hollywood în epoca de aur, cînd se dispunea de peste 300 de actori perfecți! Care fusese școala lor? Conservatorul? O, nu! În Statele Unite conservatoarele de declamație sînt socotite „prejudecată europeană". Cînd un „vînător de talente" flera un candidat promițător, nu-i angaja profesori, ci îi obținea un angajament de actor, într-o trupă de teatru. Acolo fiecare actor va juca toate rolurile din repertoriu. Actorul care a trăit, jucînd personal pe toți ceilalți oameni din piesă, obține, în cîteva zile, ceea ce în viața reală aflăm după lungi ani de relații și conviețuire. Este și asta o „școală", dar foarte deosebită de conservatoarele de declamație. Mai întîi, aici, profesorul e regizor, care nu va molipsi pe elev cu propriile sale ticuri personale (ca profesorul-actor), ci va învăța pe fiecare actor alt stil, altă manieră. Apoi, spre deosebire de profesorul de conservator, el lucrează pe viu, pe opere care înfruntă întîlnirea cu publicul. Este o treabă de răspundere. Iată de ce spunem că în țara care numără cei mai mulți actori perfecți, ei sînt recrutați nu numai *din* teatru, dar și *prin* teatru. La teatru, acolo învață ei arta filmului!

Scanned with CamScanner

— Așa este faimosul „Actor's Studio" de la New York fondat de Elia Kazan, Lee Strasberg și Chëryl Crawford, o adevărată școală de actorie!

— Da. Însă *Actor's Studio* nu-i un conservator de declamație, ci un fel de cenaclu unde vin nu elevi, ci actori deja vedete, doritori să adîncească, să rafineze înțelegerea lor pentru actorie. Îndrumătorii nu sînt actori, ci regizori de mare prestigiu. Iar artiștii care au frecventat aceste demonstrații experimentale de perfecționare erau stele consacrate ca Marlon Brando, Montgomery Clift, Paul Newman, Jack Palance, Rod Steiger, Eva Maria Saint, Marylin Monroe.

— Dacă teatrul este „sita" prin care un neprofesionist, ca să revenim la ideea anterioară, ajunge actor de meserie, înseamnă că între actorul de teatru și actorul de film nu-i prea mare deosebire. De altfel maniera în care actorii americani fac film este foarte teatrală, foarte „comportamentală"! Excepție nefăcînd nici vedetele „reciclate" la Actor's Studio.

— Eu aș zice manieră foarte cinematografică!... Aici întîlnim o idee greșită. Anume că ar exista o mare deosebire între actorul de teatru și actorul de film. Că a-l recruta pe acesta, dintre aceia, este o eroare. Se invocă faptul că actorul de teatru beneficiază de acea naturalețe a desfășurării cronologiei normale, pe cînd actorul de cinema joacă azi o scenă de la coada filmului, mîine una de la mijloc... Și-apoi el turnează de-abia cîteva minute de film în 12 ore de lucru. Aceste circumstanțe nenaturale dau ceva artificial muncii sale, pe cînd munca actorului de teatru are continuitate și o cronologie firească.

— Dar această obiecție este un raționament de amator, de om care habar nu are de laboratorul creației spectacolului teatral și de influența pe care o are filmul asupra sa!

— Fără discuție! Mai întîi că un rol de teatru este și el tăiat în bucăți, cu lungi pauze între intrările în scenă. Actorul de rampă are și el ocazia să-și piardă continuitatea. Pentru ca asta să nu i se întîmple, nu există decît un singur mijloc...

D. I. Suchianu se oprește. Mă opresc și eu după ce am terminat de scris cuvîntul „mijloc". Îl privesc să

Scanned with CamScanner

aflu de ce tace. Vrea să vadă dacă-l urmăream? Se uită la mine iscoditor și așteaptă să-i dau eu răspunsul. Întrebarea, acum, din ochii lui este „care-i acel singur mijloc?" Nu mă las mult așteptat și spun:

— *Da, să nu pierzi din vedere pădurea din pricina copacilor!*

D. I. Suchianu clipește de cîteva ori repede și-mi adresează unul din zîmbetele sale inconfundabile, pe care l-aș numi (cred că i-am prins nuanța) „zîmbetul de complicitate".

— Sigur, el apoi, mijlocul folosit de actorul de film este ca la fiecare scenă *să se gîndească intens și clar la piesa întreagă.* Nici un gest, nici un cuvînt, care să nu fie luminat de întreaga poveste. Așa face și actorul de teatru cînd joacă bine. Dacă s-ar orienta numai după scena imediat anterioară, jocul său ar fi incomplet, superficial, neemoționant și neemoționat.

— *Așadar, la nivelul muncii de concepție, actorul de teatru și actorul de film se aseamănă într-un punct esențial! Și totuși un fapt fundamental îi deosebește: e vorba de receptarea din partea actorului devenit spectator. El devine oarecum coautor cu publicul, cu spectacolul.*

— Indiscutabil. Aici voiam să ajung. Căci există o mică, i-aș zice eu, deosebire între cele două specii de actori, deosebire care ține de faptul că la teatru avem un public în carne și oase, la distanță de numai cîțiva metri de rampă. Asta produce, din cînd în cînd, o inversare a transpunerii sufletești. La film, spectatorul se mută în sufletul personajului. La teatru, se mai întîmplă ceva. În timpul jocului, actorul primește la rîndu-i îndrumări de la public, care-l împinge spre cutare accente sau îl respinge de la altele. În acest caz, personajul e cel care se va transpune în sufletul spectatorului. Între public și interpret se încheie, uneori, curioase și neașteptate pacte.

— *După părerea mea, spectatorul de teatru este mult mai cîștigat decît spectatorul de film, căci el participă direct la spectacol, aproape fizic, și uneori, ca în montările moderne, după modelul teatrului practicat de Grotowski sau „Living Theatre", chiar fizic, ca personaj al reprezentației, al evenimentului teatral. Este cunoscut faptul, și Marshall McLuhan, cunoscutul*

Scanned with CamScanner

sociolog american, a dovedit-o cu date statistice, că cea mai mare participare se produce în cazul literaturii, apoi urmează artele plastice, teatrul, filmul și televiziunea, unde spectatorul se implică cel mai puțin.

— Și totuși în unele momente culminante ale filmului, ale unui film bun, actorul de cinema se preface în actor de teatru, adică ecranul se preface în rampă și cortină.

— *Sigur, ca în celebrul* Henric al V-lea *de Laurence Olivier, după Shakespeare, sau ca în alte cazuri unde povestea permite distanțarea, „efectul de vrajă"!*

— Dar cum se împlinește oare această vrăjitorie? Am să-ți semnalez un fapt tulburător în legătură cu cele două categorii de actori (profesioniști, bineînțeles). Iată un exemplu patetic din cariera lui Sordi și Gassman. În *La grande guerra* de Monnicelli, ei sînt doi șmecheri care chiulesc pe front cît pot. În cursul uneia din „ambuscări" sînt făcuți prizonieri. Ne aflăm în ajunul unui atac din partea italienilor. Nemții cer celor doi prizonieri să le spună punctul unde se va da atacul. Dacă nu, vor fi împușcați. Cei doi derbedei cer 15 minute de deliberare. Vor conchide, realist, că: o viață are omul; că dacă spun ce li se cere, asta nu înseamnă că ai lor vor mînca bătaie; și-apoi chiar dacă mănîncă, pierderea unei bătălii nu înseamnă pierderea războiului etc. Și declară că sînt gata să vorbească! Atunci ofițerul austriac spune căpitanului german: „Am pierdut pariul. Dar eram așa de încredințat că nu vor trăda!" La care neamțul răspunde: „Ai uitat că sînt italieni. Toți niște tîrîturi, niște..." În fața acestor insulte adresate Italiei ca atare, chiulangiii noștri își aduc aminte ce onoare imensă este să fii italian. Și-atunci unul din ei îi spune neamțului: *„Allora e cosi? Allora ti dirò un bel niente! Facia di merda"!* Și, împreună cu camaradul său, se duce la moarte. Faptul că ei nu trădează va ajuta la victoria italienilor. Trupele lor gonesc pe nemți. Îi vedem pe soldații italieni, pe înserat, trecînd încolonați prin dreptul casei în curtea căreia cei doi chiulangii împușcați zăceau la pămînt, pe burtă. Ei devin eroii bătăliei, autorii anonimi ai victoriei. Prin fața lor defilează trupa dusă la izbîndă. Ei primesc ceremonia triumfului. Dar Sordi și Gassman nu mai sînt acum actori de film, căci se

Scanned with CamScanner

află în fața unor mulțimi care aplaudă ca la teatru, fără să-și dea seama încă cui le dau onorul! Ba chiar, culmea ironiei, unul din soldați va spune: „Unde dracu' s-or fi ascunzînd acum chiulangiii noștri?" Este teatru, căci în acest moment personajul e publicul însuși. În materie „de cortină" pe ultima „scenă", nu se poate imagina ceva mai tulburător.

*

I-am solicitat lui D. I. Suchianu o întîlnire pentru azi 25 iulie, mai repede decît stabilisem inițial (ne înțelesesem să ne întîlnim de regulă o dată pe săptămînă), întrucît mîine plec la Costinești, unde va avea loc prima ediție a Festivalului filmului românesc, plec cu grupul de tineri ziariști ai *Scînteii tineretului* pentru a colabora la *Secvența*, un „cotidian independent", care apare în fiecare zi a Festivalului, urmărindu-l și comentîndu-l din unghi comic în primul rînd. Și pentru că, probabil, n-o să ne mai întîlnim cîteva săptămîni, în care va intra și concediul meu, am dorit să-i furăm timpului măcar o „întîlnire", fapt cu care D. I. Suchianu a fost de acord, dovadă că sînt acum din nou aici, pe fotoliul „meu", față în față cu „Domnul-cinema". De data aceasta însă dialogul nostru are loc dimineața.

— *Întrucît este vacanță și toată lumea se gîndește la odihnă și relaxare, și mai ales că de mîine încep să trăiesc o experiență inedită, colaborarea la faimoasa* Secvență, *unde noapte de noapte, cînd se face revista, trebuie să fiu într-o formă spirituală deosebită, mai precis, să am umor tot timpul, vă propun să discutăm azi despre cea mai serioasă și gravă temă: despre comedie și, bineînțeles, despre comedia cinematografică.*

D. I. Suchianu nu numai că e de acord, însă, ca de obicei, mecanismul memoriei se declanșează prompt și intră de-a dreptul în subiect, dar nu de la capăt, ci chiar de la mijloc; oricum, începe să-mi vorbească de parcă ar continua o convorbire pe această temă abia întreruptă. Aceasta este „maniera" sa de dialog: un fel de „mono-dialog" în fond, care îl menține într-o stare de comunicare permanentă.

— Criticul francez Albert Thibaudet zicea: „Din multe fapte comice adunate nu se poate face totuși o comedie. La Ménalzue (personajul distratului din *Ca-*

Scanned with CamScanner

racterele lui La Bruyère), fiecare din acțiunile sale este comică, dar ansamblul portretului e tare puțin comic". O poveste făcută numai din întîmplări comice nu este comedie. În comediile fine, tot faptele grave, serioase, duioase trebuie să predomine. Aceste elemente grave, cu cît sînt mai adînci, mai răscolitoare, cu atît vor pune mai bine în valoare elementele comice cu care se va presăra povestea. Și viceversa: introducerea ici și colo de acțiuni umoristice dă, prin contrast, prin destindere, încă mai mult dramatism situațiilor serioase.

— *Ca în cazul genialelor „comedii" sau „tragedii" shakespeariene!* intervin eu iute, scurt, ca și cum aș fi rostit un gînd din el însuși, nevoind să-i tulbur șirul.

— Sigur, calitatea unei comedii atîrnă de dozajul de tragedie și ironie, de dramă și nostimadă, dozaj care comportă soluții de la caz la caz. Da, da, ăsta-i adevărul, comedia e cea mai serioasă și gravă treabă. De altfel însuși cuvîntul „comedie" ar trebui cercetat mai de aproape. Gîndește-te numai la *Divina Comedie* a lui Dante cît de puțin comică este. Gîndește-te că un actor foarte comic, ca Fernandel sau Birlic, se numește totuși artist „dramatic". Iar unul din teatrele cele mai celebre, unde se joacă cel mai mult tragedii sfîșietoare, se numește „Comédie française". Actorului i se zice și „commédien", chiar celui care joacă numai drame. Spaniolii numesc pe toți acești actori „comicos". Anatole France a scris o carte despre actori, o carte foarte tragică, și chiar sinistră, intitulată *Histoires comiques.*

— *Iar acel „muzeu viu al unui secol francez", cum numește Thibaudet nemuritoarea* Comédie humaine *a lui Balzac, arată că viața e o îmbinare de tragic și comic. Nemaivorbind de celebrul eseu al lui Diderot* Paradox sur le comédien, *care constituie adevărata poetică, clasică, asupra actorului! Dar însăși „Commedia dell'arte", gen prin excelență comic, are ceva melancolic, întristător.*

— Păi chiar și unele povești compuse aproape numai din clovnerii, ca poveștile lui Charlot, toate aceste caraghioslîcuri au la bază idei patetice și duioase. De altfel, Chaplin e moștenitorul lui Cervantes. La Don Quijote comicul are curioasa proprietate de a se

Scanned with CamScanner

anula pe sine însuşi. Toate faptele ridicole ale cavalerului Tristei Figuri stîrnesc stimă. Tot aşa şi omuleţul lui Chaplin : cu cît e mai grotesc, cu atît îl iubim mai tare. Iar aşa-zisa comedie americană „sofisticată" este o poveste foarte gravă presărată cu întîmplări hazlii.

— *Din păcate, chiar şi constatarea că nu există comedie pură, are parcă ceva trist în ea, conţine o judecată deloc voioasă asupra condiţiei umane !... Aşadar comicul are nenumărate înţelesuri.*

— Da. Ca şi cuvîntul „comedie", adjectivul „comic" are o puzderie de sinonime : caraghios, ridicol, hazliu, amuzant, rizibil, bufon, burlesc, spiritual, trăsnit, ironic, umoristic, sardonic, sarcastic, haz, glumă, vorbă de duh, farsă, festă, bufonadă, pantalonadă, pastişă, calambur, zeflemea, banc, gag, bătaie de joc, caricatură, şarjă, parodie, joacă, şagă, luare peste picior, luare în băşcălie etc.

— *Tot aşa de numeroase sînt şi teoriile care încearcă să definească comicul.*

— Da. De pildă unii zic că acest *comic* provine din surpriză, alţii că provine dintr-un sentiment de superioritate personală : rîzi de cineva pentru că te socoţi mai ceva decît el. Alţii zic că rîsul provine dintr-un sentiment de securitate, cînd ai scăpat de o primejdie. Acelaşi lucru poate fi sau nu comic. Depinde de situaţie. Dacă tu aluneci şi cazi, asta se numeşte dramă ; dacă aşa ceva i se întîmplă altuia, se cheamă haz. S-a mai spus şi că rîsul, comicul, provine din exagerare ; caricare mai înseamnă şi a încărca, a şarja. Alţii zic că e un efect de contrast, de disproporţie. Alţii zic că e o destindere : bucuria de a constata deodată că ceva care pînă atunci ne păruse grav, serios, insolubil, era în realitate fleac. Este fericirea de a scăpa de o problemă.

— *Vă propun să pătrundem în mecanismul comicului cinematografic şi, cum e firesc, să dăm întîietate gagului, acest gen de comic specific cinematografic. Aşadar, ce este gagul ?*

— Americanii lui Mack Sennett au pus degetul pe un aspect al fenomenului comic extrem de interesant. *To gag* înseamnă, în englezeşte, a astupa gura cuiva, a pune căluş, a amuţi pe cineva, a-i lua piuitul, a-l

Scanned with CamScanner

lăsa cu gura căscată, a-l face „să-i stea ceasul". Gagul, în primele comedii americane, este acea răsuflare tăiată în fața unui lucru care te uimește, te lasă în stare de stupefacție. Bineînțeles, sînt multe lucruri pe lume care te lasă cu gura căscată și care nu-s comice deloc. Filozoful Henri Bergson a încercat să dea o explicație metafizică bătăilor cu frișcă și acelui tras al scaunului de sub dos. De ce cînd cineva cade, noi ne prăpădim de rîs? Omul acela s-a putut lovi, poate că și-a rupt piciorul sau măcar pantalonii. De ce ne bucurăm? Nu ne bucurăm, zice Bergson. Pedepsim. Omul acela a comis un delict contra naturii. Universul conține două regnuri: cel al lucrurilor și cel al ființelor. Omul care cade a încetat de a mai fi ființă. A devenit lucru, pachet de molecule oarbe care ascultă de legile fizice ale gravitației, durității, presiunii, vitezei, elasticității etc. Regnul cosmic al viețuitoarelor a fost trădat prin căderea în regnul cosmic al oarbelor lucruri, al mecanismelor. Trădare pedepsită prin rîs. Pedeapsă metafizică, soră bună cu vechea idee latină a comediei care *ridendo castigat mores*, adică prin rîs pedepsește moravurile. Pedeapsă „ușoară", zice Bergson, simplă „brimadă". Pedeapsă totuși.

— *„Du mécanique plaqué sur du vivant", acesta este comicul, izvorul comicului, după definiția lui Bergson. Dar apropo de „căderea" care provoacă rîsul:*

Am văzut recent o comedie extraordinară care se bucură de un succes monstru în Italia și aiurea. E o replică modernă *la Îmblînzirea scorpiei*, numai că aici „scorpia" e bărbatul. Filmul se numește *Bărbatul îmblînzit*, cu Adriano Celentano și Ornela Mutti. El, un fermier tradițional, are 40 de ani și e celibatar convins. Ea, modernă, de o frumusețe răpitoare, aplică toate trucurile sexului slab ca să-l îmblînzească. Sigur, pînă la urmă va reuși, dar după ce primește la rîndu-i multe lecții de la... viața cu totul ciudată pe care el o duce. De pildă, n-a văzut niciodată un program de televiziune, deși aparat TV avea în casă, dar îl folosea drept scaun. Într-o zi, ea vrea să vadă ceva la televizor. „Descoperă" aparatul și îi dă drumul. Tocmai se transmitea un „slapstick", o comedie scurtă *sennettiană*. Personajul principal are numai ghinioane. Cade tot timpul, din pod, de pe o scară sau împiedicîndu-se

Scanned with CamScanner

de un scaun. Ea se prăpădește de rîs. El, Adriano, nu numai că nu rîde, dar chiar plînge cu lacrimi adevărate. „Ce faci, îi zice ea, nu rîzi? E o comedie și trebuie să rîzi!" „Da?! Păi cum să rîd, îi răspunde el printre sughițuri, cînd bietul om cade; poate îl doare, poate și-a rupt o mînă..." Filmul se termină și ei ies din cameră. Camera se află la etaj și ca să ajungă afară trebuie să coboare o scară interioară. Spre capătul treptelor, ea se împiedică și cade. Se lovește rău. Dar el în loc să-i vină în ajutor, începe să rîdă. Ba chiar se prăpădește de rîs. „Ce faci, bădărane, îi zice ea, eu nu mai pot de durere, mi-am scrîntit piciorul și tu rîzi!" Dar el, printre hohote, îi replică: „Păi n-ai spus tu că trebuie să rîd de ăla care cade?!" Aici cu adevărat rîsul e o „pedeapsă".

— Într-adevăr, e un gag modern, o replică foarte bună la teoria lui Bergson. Pentru că acea „căsătorie" între fenomenul mecanic și cel viețuitor poate adesea (cred chiar că cel mai adesea) să provoace nu pedeapsă, ci, dimpotrivă, felicitări. Transformarea unui viețuitor în unealtă mecanică este adeseori o cucerire, nu o decădere. Chiar cînd e vorba de gaguri din cea mai primitivă speță. Iată un exemplu simplu. Charlot se află în tramvai. Nici un loc liber. Înghesuială. Aude că unul din pasageri se va da jos la stația următoare. Observă că acesta ține la subțioară o umbrelă cu covrigul spre spate. Cam în dreptul acelui covrig de umbrelă se află un domn care șade pe scaun, cu o servietă pe genunchi. Atunci eroul nostru introduce binișor covrigul umbrelei în toarta servietei. În momentul cînd proprietarul umbrelei se repede spre ieșire, ia cu el și servieta celuilalt, care, firește, fuge după dînsul, liberînd locul pe care Charlot se așază liniștit. Expropriatul se răzbună călcînd amarnic pe picioare pe expropriator și cufundîndu-se, ipocrit, în dezolate scuze. La care Charlot răspunde cu represalii, folosind un alt mecanism. În spatele călăului călcător pe picioare se află un om care șade jos, picior peste picior. Se știe că un doctor, cînd vrea să-ți controleze reflexele, te pune să șezi, picior peste picior și aplică sub genunchi o lovitură cu tăișul palmei. Dacă pacientul e sănătos, piciorul zvîcnește în sus cu elan de baletistă. Piciorul din tramvai se află exact în spatele

Scanned with CamScanner

inamicului. Charlot aplică atunci lovitura la genunchi și inamicul primește un picior foarte ascuțit în centrul personalității sale. Urmează o bătaie între cei doi care completează răzbunarea omulețului cu gambetă. Pentru această inteligentă operație, omulețul nostru merită nu „brimadă", cum vrea Bergson, ci mai degrabă complimente și felicitări.

— *Pentru că spectatorul se identifică cu micul Charlot, e de partea lui și, să recunoaștem, comicul, și gagul în special, nu apare în adevărata lui strălucire decît în relația ființă-obiect. Eu cînd rîd de ceva, de cineva, nu o fac pentru că pedepsesc o „trădare", ci pentru că omul intră în relații neprevăzute cu obiectele, schimbîndu-le funcția, umanizîndu-le, personificîndu-le, și, în același timp, obiectualizîndu-se pe sine. Teoria „brimadei" e valabilă, cred, în cazul unui comic „metafizic" sau cînd rîsul „sancționează" moravurile rele.*

— Nici măcar. Deoarece chiar și atunci cînd e vorba de acel comic provocator de hohote de rîs, teoria lui Bergson a „brimadei", a pedepsei ușoare, nu se aplică. Căci uneori sancționarea rîsului e teribilă, distrugătoare. Iată o întîmplare la care am asistat personal. Mă aflam în Camera Deputaților, la Paris. Venisem să ascult un discurs al fruntașului politic Paul Boncour, discurs despre care se spunea că va fi grozav. Paul Boncour, socialist, jaurés-ist, avea următoarea deviză : „sîntem socialiști, internaționaliști, dar cînd patria e călcată în picioare, atunci sîntem francezi". Lozinca lui începuse să se automatizeze, să devină șablon, să devină realmente „*du mécanique plaqué sur du vivant*". Boncour vîna sistematic toate ocaziile cînd Franța era ofensată și, sistematic, își revărsa indignarea la tribună. Asta devenise la el stereotip dinamic. Orator talentat, intelectual foarte cultivat, știa să-și îmbrobodească discursul în metafore și citate din poeți. De data asta, găsise într-un poem de Leconte de Lisle un vers foarte frumos, unde era vorba de șeful învins și umilit al unui trib barbar, tribul sicambrilor. Poetul zicea : „*Courbe-toi, fier Sicambre !*"... Trebuie să știi că Paul Boncour era un om mărunțel și cam adus de spate, dar despăgubit printr-un profil de medalie și o superbă coamă argintie. Asta dregea și cusurul ghe-

Scanned with CamScanner

bului, prin aruncarea înapoi a pletelor, mai ales în momentele de oratorie decisivă. Astfel, la finele fiecărei idei, cocoașa dispărea, părul se arunca înapoi și, cu o voce într-adevăr foarte melodioasă, oratorul exclama frumosul vers: „*Courbe-toi, fier Sicambre!*" (pleacă-te, mîndre Sicambru!). Asistența, după vreo șapte-opt sicambri, se obișnuise. Știa că atunci cînd oratorul bombează torsul și dă capul pe spate, trebuie să țîșnească și mîndrul Sicambru. Printre deputați se aflat un foarte spiritual și maliţios adversar al lui Paul Boncour. În momentul cînd acesta lua aer în plămîni și se pregătea să sloboade ultimul Sicambru, o voce piţigăiată strigă: „*Cambre-toi, fier Sicourbe!*" Vorbitorul rămîne înlemnit. Bîlbîie ceva, încearcă să continue, își adună hîrtiile și se întoarce, pur și simplu, în bancă. Cuvîntul gag, tăierea piuitului, poate deci însemna o foarte aspră, gravă, serioasă sancţiune.

— *Întîmplarea pe care mi-ai povestit-o seamănă cu un „gag" caragialesc, Caragiale fiind un maestru al gagului politic. Căci există „gag politic", după cum poate exista și „gag filozofic", nu?*

— Indiscutabil. Uite, am să-ţi dau un exmplu de gag de o gravitate filozofică uimitoare. La acest aspect al gagului Bergson nu se gîndise, deși, mort în 1943, el ar fi putut cunoaște comediile lui Chaplin, el, Bergson, care se ocupase așa de serios de comicăriile de clown. Dar n-a observat că eroul lui Chaplin este omul care nu posedă nimic și care totuși dă tot timpul ceva altora. Sărac, orfan, prostuţ, pipernicit, dar înzestrat cu suflet mare, el tot timpul sare în ajutorul altora. Dar acest om care nu are nimic, are totuși ceva. Are un mare aliat, care se numește *Universul*, Cosmosul, Universul fizic, cu legile lui materiale.

— *Deci oarbele lucruri!...*

— Da. Charlot a observat cum oarbele lucruri, cîteodată, se îmbină în niște combinaţii care, întîmplător, capătă efecte omenești, parcă însufleţite de o maliţie ascunsă. Aceste combinaţii întîmplătoare, Charlot le folosește în filantropicele sale scopuri. Gruparea lucrurilor în scheme de gag, acest comportament al Universului fizic, este marele aliat și complice al omuleţului cu gambetă, în cariera lui de bun samaritean.

Scanned with CamScanner

— *Talentul este arta de a combina lucrurile (cuvintele, culorile...) în așa fel încît să le ridici la rang de idei. Combinarea lucrurilor în forme de gag și a gagurilor în „formă" de idee este marele talent al lui Chaplin, marea sa artă.*

— Dar iată și un alt soi de gag, unde lucrurile materiale, după ce au fost combinate cu talent, cum spui, după ce au căpătat de la oameni suflet, și semnificație, mai capătă încă ceva, foarte nou, foarte emoționant. O capătă, bineînțeles, tot de la oameni. În rolul lui D'Artagnan, Douglas Fairbanks sărută pe iubita sa, doamna Bonacieux. Doamna e la geam. Fereastra e la vreo doi metri înălțime. Pentru un cavaler înaripat ca Fairbanks, aruncarea în sus și prinderea cu mîinile de pervazul ferestrei era un joc de copil. Se agață, se ridică în mîini și ajunge cu obrazul lui la același nivel cu obrazul ei, plecat în jos. Și cei doi amanți se sărută. Ea, încovoiată spre el, acoperindu-l. El, drept ca un fir de plumb, atîrnînd în vid și subțiindu-și linia spre picioarele lipite unul de altul. Poeții au inventat cunoscuta turnură galantă: „sînt suspendat de buzele dumitale". Aici metafora devine fapt real. El este realmente suspendat, și anume atîrnat cu buzele lui de buzele ei.

— *Metafora amintește de o scenă asemănătoare între Popeye și Olive, personajele unui cunoscut desen animat!*

— Dar mai e ceva! În gramatică, se vorbește de așa-zisele semne de punctuație, semne pline de tîlc, pe care Caragiale le numea „gesturile gîndului": punct, virgulă, două puncte, punct și virgulă, semn de interogație etc. Ei bine, în imaginea lui D'Artagnan, sărutînd-o pe madame Bonacieux, avem un semn de mirare (sau de exclamație) acoperit, învăluit și fecundat de o paranteză. Semnul de mirare își face datoria să exprime uimirea, admirația, entuziasmul, amorul; iar paranteza exprimă, ca totdeauna, separare, izolare, extragere afară din lume a îndrăgostiților, precum și (cealaltă funcție a parantezei) care cuprinde în ale sale brațe pe cei doi amanți, îmbrățișați. Semnele de punctuație și-au descoperit acum o funcție nouă, o carieră nouă: un semn de mirare învăluit în cele două brațe ale unei paranteze! Lucru nemaivăzut încă în istoria

Scanned with CamScanner

punctuației. Suspendarea prin buze a semnului mirării, oprit înlăuntrul brațelor parantezei! Iată cum niște linii grafice simple și convenționale, devenite gaguri, zugrăvesc cel mai poetic sărut din cîte a văzut vreodată plastica ecranului.

— *După cum tot atît de bine s-ar putea susține că interpretarea dumneavoastră întrece în durată și savoare punctul de plecare, că este cea mai poetică din cîte a „auzit" vreodată critica ecranului!*

La auzul acestor cuvinte, D. I. Suchianu se rușinează ca un copil. Chipul său pare un semn de mirare cuprins într-o paranteză! Deși nu i-au murit lăudătorii, deși cei mai mulți și sinceri, probabil, nu s-au născut încă, totuși, la aprecierile mele, are o reacție ciudată, obrajii i se înroșesc, fața e inundată de un zîmbet nevinovat, timid, care-i trădează însă o bucurie ascunsă, ce poate fi totodată luată drept recunoștință, drept confirmare a faptului că l-am intuit, exact, că l-am descoperit cum trebuie, că limbajul meu îi acoperă întocmai adevărul lăuntric și că-i definește tulburător de precis vocația, destinul critic, taina sistemului său, a gîndirii sale, ale cărei chei se pare că sînt în mîini bune.

— *Se poate vorbi de o „evoluție" a gagului odată cu apariția sonorului sau, mai exact, de o altă față a lui? De pildă, în comediile „trăsnite" ale lui Lubitsh sau Cukor, gagul își adaptează, ca să spun așa, altfel funcția la realitate, la civilizație. Comicul însuși parcă se diluează sau, mai bine-zis, e mai puțin virulent; e mai blînd, mai „înțelegător", mai „constructiv"...*

— Într-adevăr, în comediile americane „trăsnite" ale unor Lubitsch, Kapra, Wyler, Cukor intervine o categorie foarte specială de comic, și anume: gluma. Într-o privință, gluma este, poate, un excelent termometru pentru măsurat civilizația.

— *Ce vă face să atribuiți glumei o asemenea semnificație?*

— Gluma presupune, mai întîi, absență de răutate. Rîdem amical de cineva care, el însuși, face haz de propriul său ridicol. Apoi gluma, să nu te miri, presupune o calmă și înțeleaptă seriozitate. Cînd cineva glumește, în loc să arboreze o impozantă gravitate, dovedește că este destul de sigur de seriozitatea sa personală pentru a nu se teme că ea îi va fi contestată

Scanned with CamScanner

dacă și-ar părăsi atitudinea scrobită și pontificală. Apoi din partea victimei, gluma presupune lipsă de trufie, adică virtutea între virtuți.

— *Numai că lumea noastră, secolul nostru, nu prea glumește! Din păcate comedia — asemenea condiției umane — este tratată... în glumă, ca în mai toate filmele „trăsnite" și diluate. Din punct de vedere estetic, unde situați gluma?*

— La baza fenomenului estetic. Ca și el, gluma este joc, este joacă, este jucărie. Este joc și în sensul românesc de dans. Gluma e ceea ce dansul este față de simpla ambulație pedestră. Are ceva înaripat, scandat ca în poezie. Este ceea ce versul e față de proză. Iar rîsul glumei este o sinteză între hohot și surîs.

— *Ca un zîmbet „spiritualizat"?*

— De obicei, zîmbetul e ceva scurt și șters. Gluma, din contra, e un surîs: prelung, durabil, ca o radiație lină, ca o fericire cu sclipire continuă. Regele acestui fel de surîs neîntrerupt, fascinant și fascinat, este tot admirabilul, unicul Douglas Fairbanks. În filmul *Piratul negru*, îmbrăcat doar cu un slip și o centură de care spînzură un cuțit, el se află sus, la 10 metri, în vîrful unui catarg. De acolo va coborî lunecînd de-a lungul pînzei, proptit cu o mînă în pumnalul înfipt în velă. Cu greutatea trupului, el apasă pe cuțit și prelungește în jos ruptura pînzei, care se deschide, încetinit și tremurător, ca un surîs, ca o victorie a vieții, ca un zîmbet făcut din pînză și cuțit, ajutat de legile lui Newton și de două buze larg deschise ale Piratului negru, care, cum ar zice poetul Verhaeren: *„rit à la santé lumineuse des choses"*. Este aici, cum spuneam, o altă față a gagului, un fel de logodnă psiho-fizică. Gluma dă o folosire sufletească unor fenomene pur materiale, mișcării pure; dă cadență de vers, dă ritm de dans.

— *În acest sens, excelenți actori de comedie axată pe glumă sînt Sordi, Fernandel și mai ales Bourvil, ale cărui mișcări ritmice și al cărui comportament compun un dans sui generis. Mă gîndesc în special la* Un enoriaș ciudat, *dar și la* Tot aurul din lume, *la* Marea hoinăreală... *Însă această definiție, pe care o dați dumneavoastră glumei ca dans, ca „mecanism" ritmic în fond, se poate aplica și filmului muzical.*

Scanned with CamScanner

— Comediei muzicale! Da, care e rudă bună cu comedia trăsnită. Și cu comedia zisă muzicală, bazată și ea pe un fenomen fizic. Este ceea ce am numit în cărțile mele: *iuțire de sine*. Omul este un motor care, firește, merge cînd mai încet, cînd mai iute. Limba românească posedă un verb delicios: *a te iuți*. În fața unei întîmplări mai neobișnuite: ai reușit sau ai căzut la examen, ai cîștigat la loterie, ai aflat că în realitate soția ta nu-ți pune coarne sau, pur și simplu, ai devenit Caruso de îndată ce, sub duș, profiți de rezonanța din odaia de baie. Ei bine, în aceste împrejurări, bune sau rele, *te iuțești*. Și atunci începi, în chipul cel mai firesc, să cînți, să țopăi, să ții discursuri de unul singur în fața universului și eternității. Din această iuțire de sine au ieșit genuri dramatice noi: vodevilul, opereta, revista hollywoodiană, muzicalul de tip *My Fair Lady*. Muzicalul evoluează și se înnobilează. Opereta vieneză moștenise de la vodevil acea intrigă îndrăcită, acele încurcături afurisite de *qui-pro-quo*-uri care produceau ineluctabil iuțirea de sine și nevoia incoercibilă de a cînta, țopăi, declama. În ultima vreme, iuțirea de sine s-a înnobilat. În loc să-și aibă sursa în subiect, o va avea în temă. În loc să izvorască din anecdotă, va proveni din abundența de idei a poveștii, din caracterul ei bogat, poliedric, al temei. Astfel a fost *My Fair Lady*, nobila pățanie a unei florărese ambulante transformată, ca o altă Galatee, într-o Lady perfectă.

— *Iar filmul lui Cukor, prin intermediul muzicii, a dat parcă o altă strălucire, chiar mai mare, spiritualei comedii a lui Bernard Shaw:* Pygmalion, *după care a fost inspirat.*

— Tot astfel s-a folosit, prin muzical și prin iuțire de sine, mitul lui Don Quijote. Și ideea aceasta de a „muzicaliza" marile teme ale literaturii tinde să dureze.

— *Am văzut recent un muzical polonezo-francez, filmul* Alice, *o transpunere modernă după* Alice în țara minunilor, *de o savoare comică extraordinară. Nu apare oare aici, în această variantă muzicală, încă o latură a gagului?*

— Evident. Căci iuțirea de sine înseamnă, ca la orice gag, intruziune a fizicului în psihic. Viteza materială a trupului devine intensificare și poetizare a gîndului.

Scanned with CamScanner

Arta ecranului a avut un rol precumpănitor în această recoltă de invenție și frumusețe. Filmul a fost zeul, acel „Deus", cum zice Virgiliu, care *„nobis haec otia fecit"*, care ne-a dăruit nouă aceste desfătări.

— *Mai tîrziu, această „iuțire de sine", a gagului, a căpătat și alte sensuri. De pildă „gagul spart" al lui Tati. Gagurile gen Tati creează o senzație de „vid comic" datorită faptului că gagul este „spart" de gagul următor. Filmele lui Tati sînt ca un fel de înlănțuire de gaguri neterminate, și de aceea lucrurile iau o întorsătură deloc comică, absurdă chiar. „Condiția" omului modern este bine definită de acest comic absurd.*

— Da, acesta-i aspectul cel mai uimitor al gagului, cînd el oarecum se depășește pe sine. René Clair, în filmul său *Parisul care doarme*, își închipuia un savant care descoperise niște aparate cu ajutorul cărora adormea întreaga populație a Parisului. Iată însă că la Tati această sinistră aventură iese afară din *science-fiction* și devine episod de reală comedie. Un întreg orășel, parcă lovit de un blestem, e adormit de viu, toate acțiunile oamenilor prefăcîndu-se în tot atîtea gaguri și automatisme.

— *Vă referiți la* Zi de sărbătoare ?

— *Nu, la* Vacanța domnului Hulot.

— *Filmele se continuă, au legături, cum au legătură și cu* Unchiul meu, *ca de altfel cu toate filmele lui Tati, care alcătuiesc poate cea mai unitară operă a unui cineast (extrem de original și lucid), o operă care reflectă parodic mai toată mitologia omului modern și a obiectelor civilizației lui. Sigur, două elemente sînt mereu prezente : Monsieur Hulot și Mașina. În* Vacanța domnului Hulot, *mai ales, mașina cu care el merge în vacanță, la băi, e prilej de gaguri într-un lanț întreg de glume absurde care au darul să demitizeze acest obiect — simbol al civilizației secolului al XX-lea, idee dezvoltată apoi în* Trafic.

— Dar în *Vacanța domnului Hulot* întîlnim o desfășurare și mai curioasă a gagului, al cărui efect de automatism este cauzat, cum spuneam, de starea de adormire a unei stațiuni întregi. Căci, ți-aduci aminte, acțiunea se petrece la o stațiune de vilegiatură la mare, o stațiune nici prea modernă, nici prea luxoasă, populată cu niște mic-burghezi de o micime, ca să zic

Scanned with CamScanner

așa, mijlocie. Impresia primă și ultimă e aceea de cimitir. Singurul om viu este Hulot, un lungan caraghios. E veșnic aiurit, dar această aiureală el și-o desfășoară cu gesturi și aere de om foarte atent la ce face. Este, ca să mă exprim astfel, zăpăcit cu precizie. Principala lui gîndire e răzgîndirea. Mintea lui, în fiece moment, cu o turbată energie, face stînga-mprejur. Un gag genial în această privință este o spirală imprimată pe lutul moale din fața porții pensiunii de familie. Toți pașii lui Hulot, tipăriți pe pămîntul pe care plouase, indică traiectoria răzgîndirilor sale. E graficul hotărîrii lui Hulot de a ieși, apoi de a intra, apoi iarăși de a ieși, toate acestea în aceeași frază pedestră, care curge linear ca o parafă de iscălitură, cum chiar iscălitură și este. E semnătura autentică a acestui personaj, singurul vilegiaturist veritabil, singurul care își consumă acolo o sinceră, adevărată vacanță.

— *Însuși contrastul dintre el și ceilalți e un gag. O idee, sau o idee de gaguri interminabile!*

— Sigur, poate că ceilalți nu sînt vii. Nu petrec. Nu se destind. N-au venit acolo ca să lepede povara de treburi, griji sau acțiuni profesionale.

— *Idee de altfel prefigurată de un scriitor român: Mihail Sebastian în* Jocul de-a vacanța, *unde eroii „negativi", ca și indivizii din jurul lui Hulot, n-au lăsat acasă grijile, obsesiile cotidiene, ticurile sociale...*

— Toate acestea le-au cărat după ei, intacte, adunate laolaltă, ca pe o carte de vizită, ca pe o firmă de prăvălie. În salonul cel mare de mese, fiecare nu trăiește, ci se recomandă că e cutare, că se ocupă cu cutare treabă. Oricare din mișcările lui trebuie să amintească celorlalți cine e el. Cum, pe de altă parte, această exhibiție de identitate, acest striptiz social face ca fiecare să știe exact despre fiecare ce este, ce gen de păcate sau de murdării ar putea comite, se dezlănțuie o activă bîrfă a fiecăruia contra fiecăruia. Ca și cînd nici n-ar fi plecați de acasă. Cimitir și minciună. Nici unul nu e în vacanță. Toți sînt propriul lor cadavru adus cu trenul în clasa a III-a. Cutare cucoană știe tot ce se poartă, tot ce e la modă și verifică această știință pe fiecare vilegiaturist întîlnit în cale. Căci, cu o umbreluță în mînă, se plimbă prin stațiune și, de cîte ori se încrucișează cu vreunul din pleziriști, îl descrie

Scanned with CamScanner

critic soțului ei aflat după ea, cam la vreo doi metri în urmă, păşind agale şi totdeauna din profil. Căci el nu se plimbă, ci ascultă. Ascultă ce-i explică nevasta. Aşa că, fatal, va păşi din profil. Asta dă promenadei sale un stil tîrîş de animal în lesă, tras cam cu sila. Umblă lateral, cu axa ghetelor perpendiculară pe linia şoselei. Remorcat şi ascultător, el este statuia însăşi a papucului conjugal. Nu scoate o vorbă. Nu are comerț cu nimeni. Călătoriile lui rampante şi mute revin pe ecran de multe, multe ori, ca un leit-motiv al vacanțelor burgheze şi al felului cum e concepută destinderea în clasa mijlocie. Pînă la urmă, acest trist refren capătă alură de coşmar.

În acest moment îl întrerup pe D. I. Suchianu şi-i spun că episodul pe care l-a relatat cu atîta migală, iscusință şi plăcere, mi-aduce aminte de filmul lui Buñuel *Farmecul discret al burgheziei*, al cărui leit-motiv este promenada pe o şosea a personajelor principale, imagine care revine obsesiv, fragmentînd din cînd în cînd epica filmului, aparent fără nici o legătură cu ea, dar fiind o clară urmă infraestetică, făcînd parte din „scenariul de temă", comunicînd, într-adevăr, o idee de coşmar, aceea a burgheziei impasibile, nepăsătoare, iresponsabile, sigură însă de sine, stăpînă pe condiția sa de pasăre Phönix care renaşte din propria ei cenuşă. Imperturbabilă, distrată, „păzită" parcă de un destin nepieritor. Acestui „refren trist" Buñuel îi contrapune gaguri coşmareşti. El realizează astfel un film parabolă, o metaforă politică. La Tati „sancțiunea" este mai realistă, mai legată de comportamentul individual, de mitologia banalului burghez. Însă efectul este la fel de cumplit, pentru că imaginea acelei lumi absurde este un mic apocalips. Este cumplitul plictis al lumii moderne „civilizate", alcătuită în esență din mica burghezie.

— Într-adevăr, „destinderea" acelei lumi e ca un plictis de coşmar. Aminteşte-ți numai de acele momente cînd o altă cucoană, intelectualisimă, cu mintea tobă de definiții poetico-filozofice proptite pe fiecare peisaj, a venit acum la băi pentru a uimi pe vilegiaturiştii de rînd. Ea însoțeşte fiecare privelişte sau schimbare a vremii cu o frază literară consacrată. Simțim la ea siguranța omului pregătit bine care merge sigur la examen. Admirabile sînt apoi figurile triste ale chelnerilor care

Scanned with CamScanner

servesc în silă și greață, cu întîrzieri mari, cu priviri jumătate dușmănoase, jumătate adormite. Pe urmă ușa de la intrare care niciodată nu se închide după ce a fost deschisă (și care se deschide tot timpul). Și înghesuiala meselor de bridge amestecîndu-se cu cele de cină, iar mesele de joc amestecîndu-se literalmente între ele. Unul dintre jucători este frecat și împins de cineva care își face cu greutate loc printre mese. Atins de acest trecător, jucătorul este învîrtit cam cu 45 de grade. Asta îl așază cu fața la masa vecină. Asta îl face să joace o carte aparținînd mesei lui, pe levata mesei de alături : levată de 5 cărți, 4 de bridge și una de remy : vacanță, vilegiatură, petrecere, relaxare !

— *Atmosferă de balamuc, prefigurare de* Zbor deasupra unui cuib de cuci !

— Soțul cel trist, care pînă atunci nu scosese o vorbă, se duce în ultima zi la domnul Hulot și își ia, galeș, rămas bun, făgăduindu-i că la Paris se vor revedea. Disperată nevoie de a schimba un cuvînt cu o ființă omenească !... Și toată această plictiseală, zăpăceală, înghesuială, încetineală e subliniată și adesea chiar exprimată prin gaguri, prin combinații întîmplătoare și caraghioase de obiecte, care parcă s-ar trezi din somnul lor de moarte, ca să-și bată joc de cei ce se pretind vii.

Convenim să ne oprim aici. Felia de cer, pe care o văd deasupra Cișmigiului prin geamurile ușii ce dă în balconul camerei lui D. I. Suchianu, mă face să cred că tot cerul e la fel de senin. Mai mult, că o părticică din Marea pe care am s-o simt probabil mîine sub tălpi se reflectă în ea. Ne luăm rămas bun, ne urăm vacanță plăcută, cel puțin la fel de plăcută ca cea a domnului Hulot, și stabilim să ne vedem la sfîrșitul lui august sau la începutul lui septembrie („poate chiar de ziua sa de naștere ?" îmi trece prin gînd, în timp ce D. I. Suchianu mă conduce spre ieșire).

2 septembrie 1983

Azi D. I. Suchianu împlinește 88 de ani. Îl sun la telefon și-i urez încă mulți ani de sănătate. Se simte bine, vacanța i-a priit și mai ales are mari proiecte.

Scanned with CamScanner

Nici nu se gîndeşte să încheie socotelile cu lumea asta, are de gînd să-i mai dezvăluie multe taine, să mai dea o altă înfăţişare unor lucruri vechi. Vorbeşte aproape numai el. Îmi spune la ce s-a mai gîndit, ce materiale mi-a adunat pentru a mă mai documenta despre activitatea sa, ce teme consideră că e necesar să mai dezbatem. Că pentru capitolul *Cinematograf* vrea să reluăm discuţia despre *melodramă* şi *filmul muzical*, subiecte pe care doar le-am trecut în revistă şi nu am discutat aprofundat despre ele, şi doar are atîtea să-mi spună. Apoi, domnule, e o temă minunată, pe care nu trebuie s-o scăpăm din vedere, tema temelor cinematografice: *tandreţea*; despre asta s-ar putea scrie o carte întreagă...

E atît de uimitor optimismul acestui „omuleţ", e atît de molipsitoare puterea sa de a trăi şi a crea, de a se ţine cu dinţii de orice clipă, de a profita de viaţă pentru ceilalţi, pentru a le mai dărui o pagină curată, un gînd sclipitor, un paradox inegalabil!

D. I. Suchianu este, orice s-ar zice, un înţelept. Un *actual*, în sensul în care înţelege el însuşi acest concept. Un om important pentru cultura noastră. Un om care a învăţat bine carte, „ca pe vremuri", cum se spune, şi nu numai că n-a uitat nimic de la profesorii săi, fie Janet, fie Ibrăileanu, dar a adăugat mereu „surprize" proprii: experienţe de viaţă, momente de vrajă, trăiri unice. El este un exemplu de felul cum se poate menţine tinereţea spiritului, un exemplu de longevitate. Un om cultivat, un neînsetat al cunoaşterii, un pămîntean profund cu care poţi discuta ore întregi despre tot şi despre toate. Dar la el totul, absolut totul, cele mai metafizice lucruri, sînt reale, fizice, existente, ca supranaturalul însuşi. Nimic nu este inexplicabil, nici o întrebare nu rămîne fără răspuns original. Mai mult, pentru orice l-ai întreba are un răspuns gata pregătit. E foarte greu să-l surprinzi. Iar dacă reuşeşti să-l scoţi din sistemul său, are răspunsuri scurte, paradoxale şi revine din nou la matcă. Luciditatea şi răspunsurile „gata pregătite" vin din marea sa experienţă de viaţă şi de gîndire, din cunoaşterea tainelor cîtorva limbi străine, ceea ce-l face să fie un mag al mînuirii cuvintelor; fericit cel ce a apucat să trăiască prin el un asemenea spectacol lingvistic, un asemenea recital de limbă, strălucit exprimat mai ales cînd obiectul exem-

Scanned with CamScanner

plificărilor este Eminescu, ale cărui versuri atît de inegalabil i le-a tradus.

Deşi a trecut şi prin momente grele, foarte grele, de natură familială, şi încă mai trece, soarta îl mai încearcă încă, totuşi resursele sale sufleteşti, rezistenţa fizică puţin obişnuită pentru un om atît de firav, ai zice acum, văzîndu-l, dacă nu ai şti că a dominat ani şi ani în şir lumea mondenă cu alura sa elegantă şi sportivă, optimismul său structural, iubirea de semeni şi de lume, tinereţea sa spirituală datorată permanentei dorinţi *de a afla şi de a-şi aminti mereu*, şi mai cu seamă concepţia lui tonică despre moarte, ideea sa despre prelungirea fizico-chimică a fiinţei muritoare într-o *poveste bis*, toate acestea l-au făcut, îl fac să fie atît de viu, de prezent, de lucid, de permanent.

*

Ziua următoare.

— *Cum vă simţiţi la 88 de ani? Cred, în orice caz, că ochii vă sînt la fel de vii şi tineri cum erau probabil la primele vizionări de filme!*

— Spiritual mă simt ca la 20 de ani. Şi cu ochii ăştia am văzut toate filmele lumii.

— *Sînteţi de-o vîrstă cu cinematograful.*

— Sîntem de-un leat. Am împlinit amîndoi 88 de ani. Căci arta a şaptea şi cu mine ne-am născut în acelaşi sfîrşit de veac, în acelaşi sfîrşit de an: 1895.

— *Cu acest prilej, simţiţi vreo nevoie specială, deosebită, de a evoca ceva anume, un moment anume din viaţa dumneavoastră şi a cinematografului?*

D. I. Suchianu se gîndeşte puţin şi-mi spune:

— Am putea să evocăm, în puţine cuvinte, dramatica, agitata poveste a artei filmului. Asta mai cu seamă pentru că, pînă azi, nimănui nu i-a venit ideea s-o facă.

Sînt tentat să-l întrerup. Doar s-au scris zeci de cărţi de istoria filmului! Însă am învăţat să-mi temperez gîndurile, părerile „preconcepute", căci cu D. I. Suchianu nu ştii niciodată ce întorsătură ia „fraza".

— Desigur, „anticipează" D. I. Suchianu, există multe cărţi care poartă pomposul titlu de „Istorie a cinematografului mondial" (formula îi aparţine lui Georges Sadoul). Dar ele nu-s cărţi de istorie, ci repertorii de genul anuarelor de abonaţi la telefoane. Găsim acolo nume, prenume, adrese, îndeletnicirea respectivului şi cam atît. Găsim, ce-i drept, oarecari titluri de filme.

Scanned with CamScanner

genul căruia aparţin, poate şi cîte un adjectiv, două despre valoarea lor. Dar asemenea verdicte sînt nemotivate. Nu se pot numi judecăţi de istorie.

— *Şi credeţi că „în puţine cuvinte" veţi reuşi să faceţi ceea ce n-au izbutit atîţia istorici ai filmului ?*

— Desigur — îmi răspunde indirect D. I. Suchianu, o istorie e o desfăşurare în timp. Dar nu o simplă înşirare calendaristică. Artele îşi au calendarul lor special. În artă, istorie înseamnă evoluţie, progres. Istoria unei arte se face pe opere care, cu mult sau puţin, au făcut un pas înainte, în cadrul legilor de estetică proprii acelei arte. Am zis „cu mult sau puţin". Într-adevăr, există opere imperfecte care, din cînd în cînd, fac un asemenea „pas înainte". Ele au deci dreptul să fie menţionate în istorie. În schimb, alte opere, poate perfecte, dar care nu conţin, mic sau mare, un asemenea progres, nu vor figura în „Istorie".

— *Întrebarea este : cine stabileşte cu obiectivitate „mărimea" acelui progres ?*

— Cel care are criteriile mele, care se conduce după legile codului cinematografic, care ştie adevărata poveste a artei filmului. Căci istoria cinematografului începe, cum se ştie, în 1895, în anul cînd m-am născut eu. Dar *arta* filmului începe mult mai tîrziu. Cam după vreo 20 de ani. Pînă atunci, în ciuda eforturilor de „film-d'art" cinematograful continuase să fie distracţie de panoramă. La asta ajutase şi tehnica lui imperfectă, imaginea care tremura, gesturile sacadate, trucajele vrăjitoreşti, scamatoriile *mélièsiene* privite ca nişte ieftine *hokus-pokus* de iarmaroc. Dar iată că, între timp, cîţiva mari artişti (în cap cu Griffith) descoperă travellingul, panoramicul, groplanul, alternanţa cîmp-contracîmp, ritmul de 24 de imagini pe secundă. Pe la mijlocul deceniului '20, proiecţia atinge o perfecţiune aproape egală cu cea de astăzi.

D. I. Suchianu crede că acest moment de perfecţiune a filmului „mut" coincide cu un moment de criză, cauzată de „identitatea" materială dintre realitate şi personajele de pe ecran. Iar acest „fenomen estetic de Einfühlung", de transpunere a spectatorului în personaj, de trăire totală a vieţii altuia, a generat o serie de proteste, procese, daune.

Scanned with CamScanner

— Dacă eroul negativ era englez, se indigna guvernul majestății sale britanice. Dacă era argentinian, această țară amenința că va opri importul de filme din țara producătoare. Daunele, uneori, erau masive. De pildă, filmul lui Stroheim, *Văduva veselă*, a fost atacat prin tribunal de moștenitorul tronului montenegrin care se vedea în rolul unui personaj stupid și ridicol. Tribunalul a avut înțelepciunea de a aplica clasica anecdotă zisă „a prostului din baie" și i-a acordat o importantă sumă drept despăgubiri. În fața acestor supărări politico-financiare, casele americane, care pe vremea aceea dețineau un cvasi-monopol mondial...

— *Ca și astăzi...*

— ...s-au speriat și au aplicat un prim remediu. Scenariile aveau să fie fabricate de scenariști ficși, condeieri cu schimbul, iar regizorul trebuia să respecte întocmai scenariul patronal, în care, obligatoriu, personajele negative, toți ticăloșii, paricizii, hoții, ucigașii, incestuoșii, trădătorii aveau, de acolo înainte, să fie get-beget americani (sau măcar negri).

— *Însă acest prim remediu era de ajuns?*

— Nu, nu era de ajuns! Dacă mizerabilul era, de pildă, avocat, protesta liga juriștilor; dacă era popă, se supărau toate numeroasele confesiuni mai mult sau mai puțin creștine. Atunci boss-ul recurse la o măsură radicală.

— *Formula: „Faptele din acest film sînt pur imaginare; orice asemănare..."*

— Da, această formulă se înscria pe genericul filmelor.

— *Dar nu se putea oare întîmpla ca acest „truc" să fie dezmințit?*

— Ba da. De aceea se căuta ca povestea să pară *realmente ireală*, subiectele să fie intenționat inepte.

— *Deci povestea devenea simplu pretext...*

— ...pentru a înfățișa bătăi, cataclisme, împușcături, acrobații... E absurd, ziceau șefii, să ne supărăm pe subiect, care e pur fictiv, compus din lucruri care nu se întîmplă nimănui, nicăieri, niciodată.

— *Cum am discutat și altădată, arta filmului era prin urmare sortită să redevină o stupidă „distracție de bîlci"!...*

— Din fericire, ea a reușit să învingă și această a doua criză...

Scanned with CamScanner

— *Prin talentul celor mai buni regizori...*

— Da. Ei vor ascunde îndărătul scenariului comercial, un scenariu propriu, compus numai din detalii artistice, valoroase, din momente de frumusețe, care să-l facă pe spectator să uite, să nu bage de seamă anecdota și infantila ei imbecilitate. Salvatorii aveau norocul de a trăi într-o epocă în care fondatorii artei filmului : Griffith (american) Stroheim (austriac), Chaplin (englez), René Clair (francez), Fritz Lang (german) descoperiseră și demonstraseră altora că valoarea unui film stă în calitatea și cantitatea detaliilor de artă, din scurte scene-cheie, momente fulger, care în mai puțin de un minut evocau o anumită temă interesantă. Dealtfel, salvatorii aveau un model glorios : teatrul lui Shakespeare, unde de-a lungul unei povești adesea puerile, neverosimile, apocrife, plină de anacronisme, răsărea...

— *O urmă infraestetică...*

— ...o scenă clădită pe sublim și eternitate. Scenă de temă, care masca pe cele de subiect.

— *Aș vrea să facem o paranteză aici, și să vă întreb, ce rol avea insertul, cînd filmul era „mut" ?*

— Cu această curioasă expresie : „film mut", m-am războit în dese rînduri. De ce mut ? Adică fără cuvinte ? Pantomimele, da, sînt fără cuvinte. Însă în filmele mute nu numai că există cuvinte, dar ele sînt uneori mai importante chiar decît dialogurile din piesele de teatru.

— *Unde găsim însă, inevitabil, și replici infraestetice !*

— Într-adevăr, într-o piesă de teatru se pot găsi patru-cinci fraze, de-a lungul poveștii, care să se ridice la importanța pe care vorbele o au în filmul mut ! Vorbe care lovesc, miră, și, în același timp, dumiresc. Fraze care călăresc pe mai multe înțelesuri deodată, opuse și egal de îndreptățite. Există în terminologia teatrală expresia „lovitură de teatru". Sînt vorbele care deranjează sensul a o mulțime de lucrări și, simultan, le rearanjează altfel. Aceste vorbe de teatru, în filmul zis mut nu se rostesc, ci *se citesc tipărite pe ecran*. Numai ele au onoarea de a sta în mijlocul unui imens ecran negru ; solemne și adînci ca o exergă. Faptul că-s litere, în loc să fie sunete, le scade oare puterea ? Cred că, dimpotrivă, le-o adaugă.

Scanned with CamScanner

— *Forța cuvîntului tipărit are uneori cel mai mare impact aperceptiv !*

— Fiindcă verbul a tipări nu este aici o metaforă. Cuvintele-cheie se *întipăresc* în mintea noastră, dragînd cu ele toate tîlcurile și mișcările cuprinse într-însele.

— *Descoperirea insertului a fost poate tot atît de importantă ca descoperirea ritmului de 24 de imagini pe secundă. Căci insertul dă ritmul intelectual al unui film. Evident, mă refer la insertul cu valoare infraestetică, cu valoare de artă, cu valoare de „lovitură de teatru". Într-adevăr, și unii din marii cineaști salvatori l-au folosit în acest sens.*

— În filmul lui Sternberg, *Dezonorata*, Marlene Dietrich este o fostă femeie de stradă, care dintr-un elan patriotic se apucă, cu mari primejdii și extraordinare rezultate, să-și servească țara făcînd spionaj de război. Din păcate, se îndrăgostește de un ofițer țarist pe care tot ea îl demascase și, pe care, tot ea, îl lasă să fugă. Pentru care faptă e condamnată la moarte. În logica ei, socotea nedrept să i se impute această singură greșeală, în timp ce serviciile aduse de ea țării se numărau cu zecile. Cu un amestec de deziluzie, dispreț și amărăciune își acceptă moartea. Înainte de ziua execuției, e întrebată dacă are vreo ultimă dorință. Și atunci ea zice așa : „Doresc să fiu îmbrăcată cum mă îmbrăcam pe vremea cînd îmi serveam compatrioții în loc să-mi servesc țara" *(when I served my countrymen instead of serving my country).*

— *O logică contrară are în schimb eroina celebrului film sovietic* Al 41-lea ! *Căci ea nu-și trădează sentimentele patriotice și datoria față de patrie pe altarul iubirii (iubitul ei fiind un ofițer alb) !*

— Ce grozavă e secvența finală ! Femeia-soldat, după ce-și împușcă iubitul, se duce după el în mare, îl culege din apă și-l lipește de trupul ei ca o haină. În mintea ei se alătură două credințe egal de tari și perfect compatibile : credința că a făcut bine trăgînd și credința că niciodată nu va iubi un om cum l-a iubit pe acesta, și că nici un om nu merita să fie iubit așa cum meritase el. Tot acest tumult de sentimente a fost exprimat în trei cuvinte. Solemne ca o declarație în fața Istoriei și tandre ca o declarație de dragoste. Cuvintele : „Iubitul meu cu ochi albaștri !"

Scanned with CamScanner

— *Milîi moi s golubîmi glazami !*

— Alt exemplu. În capodopera lui Monicelli *Infidelele*, May Britt încearcă să reabiliteze memoria unei foste cameriste a ei. Acuzată pe nedrept de furt, fata se sinucisese. Reabilitarea era un act de justiție sublim și gratuit, căci acea fată nu avea în lumea asta pe nimeni care să se bucure de acea spălare a rușinii. May Britt voia să arate că furtul fusese săvîrșit de un ticălos care mai înșelase și alte persoane din „lumea bună". Zisele persoane, bineînțeles, neagă. Atunci eroina se sacrifică și declară la tribunal în fața a douăzeci de martori : „În ziua cînd m-am culcat cu omul acela aveam colierul la gît ; cînd m-am reîmbrăcat (și el plecase), colierul dispăruse". Soțul ei, acolo de față, ministru plenipotențiar și englez plin de morgă și „self-respect", a preferat coarnele decît scandal monden. Va explica celorlalți că soția sa e cam mitomană. Cînd vrea ceva, inventă povestile cele mai fantastice. De altfel, adaugă el, niciodată nu i se furase nici cel mai mic colier. Comisarul, care pricepuse scena, era dezolat, indignat. El explică curajoasei femei : „Doamnă, sînt încredințat că așa stau lucrurile, cum ai spus dumneata, dar, din nefericire, n-am dovezi. Așa că, trebuie să opresc ancheta. Dar vă dau cuvîntul meu de onoare că, la prima ocazie pe care acest ticălos mi-o va oferi, redeschid procesul". La plecare, din curte, din automobil, doamna trage un foc de revolver și-l ucide pe ticălos. Ca să-l pedepsească ? Fiindcă justiția publică nu-și făcuse datoria ? Așa s-ar crede. Dar nu e așa. O aflăm dintr-o frază, cu care se termină și filmul. Comisarul traversează curtea și se oprește în fața ferestrei automobilului, unde se afla ucigașa. De ce ? Ca s-o aresteze ? Așa s-ar crede. Dar nu-i așa. Doamna spune atunci pe un ton poruncitor : „Domnule comisar, cred că o să vă respectați cuvîntul dat și o să redeschideți ancheta". Eroina noastră săvîrșise acel omor nu ca să se substituie justiției oficiale, ci tocmai pentru ca să permită acestei justiții a tribunalelor să-și poată face datoria. Cuvintele spuse în final de eroină evocă deodată imaginea întregii organizări judecătorești a unei țări, pusă acum sub comanda unei simple persoane particulare, ea însăși pasibilă de pedeapsa capitală.

— *În filmul lui Monicelli, care a primit în timp replici de tipul „Justițiarului" (cu Charles Bronson), ați*

Scanned with CamScanner

dat ca exemplu două „inserturi de subiect" și un „insert de temă", ultimul, cu efect de „lovitură de teatru".

— Iată și un ultim exemplu de „insert de temă". Dacă s-ar face un film din splendidul roman al lui Sadoveanu *Neamul Șoimărești*lor...

— *Dar s-a făcut o ecranizare...*

— Eu am spus *un film.* Ei bine, povestea s-ar termina atunci, ca și la Sadoveanu, cu următoarea frază a lui Tudor Șoimaru, cînd Magda Orheianu îl întreabă dacă a iertat-o: „Am făcut mai mult decît să te iert, spune Șoimaru. Te-am uitat!" În mod normal, a uita răul pe care ți l-a făcut cineva este mai mult decît a ierta. Aici însă, a uita devine contrariul lui a ierta. Mai mult! Uitarea provine din scîrbă, dispreț, din oroare de a te mai gîndi măcar la ceva mult prea abject, ca să merite să ți-l mai aduci vreodată aminte; ceva atît de josnic încît devine nevrednic de onoarea vreunui sentiment. Unor asemenea cuvinte, ca și celorlalte din exemplele precedente, li se cuvine o așezare în poveste, astfel încît ele să ni se întipărească bine în minte. Niște litere mici și albe în centrul unui ecran de întuneric și de pustiu, aceste litere tipărite sînt mijlocul cel mai sigur pentru a face din ele ceea ce sînt, adică niște percutante cuvinte de teatru.

— *Faptul că un asemenea mijloc este de o valoare estetică deosebită, așa cum este rama pentru un tablou, în sensul în care înțelege Vianu în* Estetica *sa acest lucru, o dovedește renașterea lui, refolosirea lui cu noi funcții artistice în filmul actual, sau în comediile moderne și mai ales în filmele nonconformiste, de avangardă, cum sînt filmele „noilor valuri".*

— Da, domnule! Există cineaști (Godard este unul din ei) care au înțeles că folosirea inserturilor de tip cinematografic mut nu este o slăbiciune tehnică depășită, ci un puternic mijloc de prezentare a cuvintelor-cheie, a cuvintelor de valoare teatrală.

— *Insertul a putut scoate din criză cinematograful amenințat să redevină ceea ce fusese la început, adică o artă de bîlci, dar asta i-a dat și o nouă viață.*

— Într-adevăr, o criză care putea fi mortală, s-a dovedit a fi o criză de creștere; poate chiar „de naștere", în tot cazul de maturizare. Căci acum arta a șaptea — prin utilizarea insertului s-a angajat ferm, cate-

Scanned with CamScanner

goric, durabil, pe drumul just al poveștilor cu multe scene-temă, adevărate unități de frumusețe, de adevăr și emoțiune, cum le numeam eu, acum peste 50 de ani în tratatul meu de artă cinematografică.

— *Publicat în 1932 și intitulat* Curs de cinematograf. *Deci de atunci intuiați ce poate fi o istorie a artei filmului!*

— Iar acum *știu* ce este, ce ar putea efectiv deveni o istorie a artei filmului! Ea este, ea trebuie să fie, o analiză a operelor privite sub unghiul adaosului de asemenea noi „unități de frumusețe", sub unghiul multiplicării și rafinării scurtelor „scene de temă", deci, implicit, și sub unghiul îmbunătățirii calitative și cantitative a temelor înseși.

— *Însă cu o condiție: ca acel care o face să fie el însuși un creator, un infraestet. Căci așa cum creatorul descoperă și ne sugerează că a introdus în opera sa o urmă infraestetică, tot astfel participantul la spectacol trebuie să fie pregătit s-o recepteze, s-o descopere la rîndul lui. Să nu uităm că opera are o formă, trăiește prin formă!*

După o mică chibzuire, D. I. Suchianu pare a fi ajuns la concluzia mea, anume că aproape orice spectator poate deveni un înfometat, un descoperitor de urme infraestetice, descoperitor de unități de frumusețe noi.

— Foarte curios — va să spună D. I. Suchianu — este statutul estetic al temelor de poveste. Prima condiție a artei este *originalitatea, noutatea.* Dar nu orice noutate, ci *una importantă.* Pe de altă parte, temele importante (dragostea, prietenia, rivalitatea, ambiția, curajul etc.) sînt vechi, groaznic de vechi. Ei bine, există, ca un fel de talisman, un miraculos mijloc de a întineri o temă antică. Este tocmai acea scurtă scenă-temă, diferită de toate celelalte scene-temă ale aceluiași film, diferită chiar de toate scenele-temă din cîte au fost inventate în filmele anterioare.

— *Acest proces de înnoire este o idee foarte prețioasă aplicabilă artei în genere, mecanismului creației, care mereu, cu concursul marilor talente, se perfecționează, se rafinează, se desăvîrșește.*

— Desigur, acest mecanism de înnoire, prin detalii originale, a unor teme vechi cît lumea, se găsește și în celelate arte, narative mai ales (roman, nuvelă,

Scanned with CamScanner

basm, piesă de teatru, snoavă, schiță etc.). Ba chiar la unele, cum este anecdota, avem o scenă-temă hipertrofiată, cu un minimum de scene-subiect. Dar nicăieri fenomenul nu e așa de, ca să zic astfel, fundamental ca în poveștile filmate. Acolo, intervenția acestor momente de frumusețe bat măsura, ca niște puncte nodale, ca niște cadențe de metronom.

— *Cu alte cuvinte, momentele de frumusețe, urmele infraestetice ale unei creații, ale unui film sînt cele care contribuie în mod esențial la definirea stilului său, ba chiar ele însele îi formează stilul. Căci, așa cum spunea marele nostru Caragiale: „Esența stilului este Ritmul".*

D. I. Suchianu dă de cîteva ori din cap aprobator. Îi spun că este foarte interesantă ideea sa sau mai bine-zis metoda originală prin care vede o posibilitate fără greș de a face o istorie a artei filmului și anume aceea de a observa filmele din unghiul unui atare fenomen înnoitor. Evident, noua scenă-cheie nodală este ca un salt calitativ la care se ajunge grație existenței celorlalte scene-temă obișnuite, necesare. Și tot atît de evident mi-apare faptul — și aici teoria mea și a sa, a doi oameni aparținînd unor generații complet diferite, se ating din nou — că nu-i posibilă realizarea unei *adevărate* istorii a artei filmului dacă cel care o face nu-i el însuși creator, respectiv, infraestet, și mai ales dacă nu ține seama de existența spectatorului, a receptorului, a coautorului, a acelui care, cum spunea Shakeaspeare în prologul la *Henric al V-lea*, trebuie să „privească în gînd", să-și pună „la lucru gîndul", să se lase în „voia-nchipuirii", să urmeze povestea, autorul și personajele ei, „cu ochii minții", să „vadă" și să „audă" prin urmare un spectacol audio-vizual de natură cinematografică, altul deci, ieșit din „puterea închipuirii" sale care să-l întregească pe cel propriu-zis, pe cel la care asistă ca plătitor.

— Da, desigur, fără îndoială, domnule, intervine D. I. Suchianu, de parcă acestui adevăr vechi de cînd lumea... artei spectacolului, perfect conștientizat de Shakespeare, de acest cel mai mare cineast al tuturor timpurilor, ar putea cineva să-i răpească permanenta noutate! Da, aceasta-i o altă menire a unei adevărate istorii a filmului. Valoarea unui film se măsoară nu numai cu acele „unități de frumusețe" de care vor-

Scanned with CamScanner

beam, dar și cu bogăția de conținut a unei *povești nr. 2*, pe care spectatorul o compune în gînd, după ce reprezentația pe ecran s-a terminat.

— *Dar Shakespeare cerea ca spectatorul s-o compună în gînd chiar în timpul reprezentației.*

— Da, desigur, căci încă din timpul reprezentației începe compunerea acestei *povești bis*. Coeficientul de co-autorie este din celălalt metru al esteticii cinematografice. Desigur, cum ai arătat deja, fenomenul există și în teatru, și în celelalte arte narative. Gide spunea că atunci cînd scrie o carte, el nu scrie în fond decît jumătate din ea. Pe cealaltă o scrie, în gînd, cititorul. Decît că, în literatură, „coeficientul de co-autorie" e mult mai mic. Căci acolo autorul are nevoie să ne descrie ce se petrece în mintea personajelor. Ba chiar autorul ne mai comunică și propriile sale judecăți personale despre faptele și oamenii din poveste.

— *„Coeficientul de co-autorie" e mai mare, așadar, în artele-spectacol ?!*

— Da. În film, spectatorul, bazat numai pe fapte (acțiuni, conversații, întîmplări), va ghici singur gîndurile intime ale eroilor. Din aceste ghiciri va sorbi el puterea cu care va crea „povestea bis" pe care o va scrie în minte. Valoarea, amploarea, originalitatea acestei a doua povești va fi celălalt criteriu după care istoricul va orîndui locul pe care cutare film, cutare cineast, îl ocupă în Istoria generală a filmului.

— *Dar — intervin eu — trebuie explicat, cred, pentru a nu cădea într-o altă extremă de neînțeles, într-o dilemă insolubilă, că cercetătorul, la rîndul său, nu are cum să ghicească ceea ce se petrece în gîndirea spectatorului, că nu are cum să ghicească originalitatea și valoarea poveștilor bis pe care atîția foarte diferiți spectatori le scriu în minte, decît în două moduri : 1) după originalitatea și valoarea urmelor infraestetice ale operei respective, după noutatea scenelor-temă, a unităților de frumusețe și 2) după criteriul sociologic al anchetării unor eșantioane de subiecți. Numai astfel actul de a ghici se transformă în certitudine, în știință.*

— Iată, în sfîrșit, continuă el discuția aproape vesel, cu bucurie, cum o face de obicei, și o a treia criză care s-a ivit în Istoria agitată a artei ecranului. Se numește concurența televiziunii. Filmele de televiziune, cel puțin deocamdată, nu se simt în multe țări da-

Scanned with CamScanner

toare să fie înnoitoare, ci doar distractive. La asta contribuie și climatul în care stau telespectatorii, un local care nu e climat de templu, ci atmosferă de sindrofie. Programul e compus dintr-o sorcovă de bucăți heteroclite, multe, scurte, străine unele de altele. Un film doar corect este privit la fel de bine ca unul de o profundă valoare artistică.

— *Este fenomenul de nivelare a valorilor, căci în cazul televiziunii „coeficientul de co-autorie" e aproape nul, participarea spectatorului de televiziune, cum demonstra McLuhan, fiind cea mai scăzută.*

— Pentru că negustorii — acolo unde filmele nu sînt făcute de negustori — nu-și vor bate capul să facă, cu efort mare și cheltuială multă, filme foarte bune, cînd clienții se mulțumesc cu altele ieftine și ușoare.

— *Pe de altă parte, pomenita nivelare se produce și datorită diferenței mari dintre climatul odăii și climatul sălii de spectacol!*

— Da. Același film foarte bun, care pe marele ecran fascinează, tulbură, zdruncină, și-l face pe spectator să vină de două ori, de nouă ori să-l vadă, același film proiectat pe micul ecran devine un film oarecare.

— *Un simplu divertisment...*

—... expus, ca oricare altul, cuvenitelor ruperi de vrajă provocate de inevitabilele telefoane, cafele, o loază de copil care spune prostii și, mai ales, diversele rupturi produse de reclame. Să sperăm că toate acestea sînt trecătoare, că aparatele TV vor fi din ce în ce mai perfecte. În tot cazul, ca antidot la această a treia criză istorică a artei filmului, s-a ajuns la următoarea curioasă, paradoxală soluție. Jack Valenti, șeful suprem al cinematografului american, cu puteri financiare dictatoriale, a ajuns la concluzia că cel mai sigur mijloc de a învinge concurența comercială a micului ecran este de a face numai filme adînci, filme de idei, filme din acelea pe care pînă acum le numeam „necomerciale". Personal, cred că are dreptate. Personal, cred că viitorul îi va da dreptate.

Iar eu cred că această dorință este ca o profesiune de credință a acestui inegalabil slujitor al filmului de valoare, al filmului de idei. Este testamentul spiritual al „Domnului Cinema", pășind acum fericit în a 89-a

Scanned with CamScanner

toamnă a vieții sale, atît de asemănătoare istoriei artei filmului.

Din nevoia de variație, dar și din dorința de a merge în paralel și cu celelalte probleme pe care ni le-am propus inițial să le dezbatem împreună, am discutat „frontal" și pe tema *fericirii, dragostei, morții, ignoranței, literaturii* sau *tinereții.* Semnificativ însă e faptul că fie prin exemplele pe care D. I. Suchianu le dădea la tot pasul din filme, fie prin „informațiile" la zi pe care i le furnizam despre ceea ce se petrece în lumea filmului românesc, fie prin discutarea unor pelicule despre care maestrul a scris sau urma să scrie în *România literară,* cinematograful a fost continuu prezent în dialogul nostru, ca un fel de martor indispensabil, greu de ocolit, care face sarea și piperul oricărei comunicări culturale. Adevăr cu atît mai evident cînd e vorba de un critic ca D. I. Suchianu, care s-a născut, a copilărit, s-a maturizat o dată cu cinematograful, fiindu-i unul din cei mai înzestrați comentatori. De altfel, cinematograful e un fenomen sociologic, un domeniu care face parte integrantă, direct sau indirect din viața omului modern, a omului acestui atît de agitat, spectaculos, minunat și contradictoriu secol al XX-lea, căruia i se potrivesc toate adjectivele care i se potrivesc cinematografului. *Se poate numi,* îl întreb acum, *fără a greși prea mult, secolul al XX-lea și „secolul cinematografului" ?*

— Întrebarea asta îmi amintește de o întrecere între profeți, de o dezbatere similară din ultimii ani ai secolului trecut. Mai mulți eminenți scriitori francezi, Daudet, Maupassant, Mirbeau, Taine, Alexandre Dumas — fiul, se întrebau ce nume, ce poreclă va da posteritatea acestui secol care se sfîrșea. Unii spuneau că o să i se zică „secolul istoriei", pentru înflorirea științelor istorice și a punctului de vedere istoric ; „secolul romanului", prevesteau alții ; „secolul electricității", „secolul literaturii simboliste" etc. La care, Alexandre Dumas-fiul zise : „Eu cred, și vă rog să nu mă acuzați că umblu după senzațional și paradoxuri cu orice preț, ei bine, eu cred că secolul nostru se va numi : *secolul... al... nouăsprezecelea*"...

Dar secolul al XX-lea, îi explic eu, este încă un secol necunoscut, pentru că nu s-a terminat încă și ni-

Scanned with CamScanner

meni nu știe cum va arăta planeta în anul 2001. Deocamdată cinematograful e cel care face previziuni concrete, prefigurînd chiar *After day... (Ziua de după...)*, ca să folosesc titlul unui film zguduitor, care descrie cum arată un stat american „după" un război atomic. Senzație apocaliptică pe care o trăiește spectatorul, asemănătoare poate cu aceea pe care au mai trăit-o spectatorii americani prin anii '30, cînd Orson Welles a realizat senzaționala emisiune a *Războiului lumilor* după H. G. Wells! Acolo era imaginată invazia marțienilor într-un sat american, pe cînd acum ficțiunea are „acoperire" în cea mai cumplită realitate pe care a cunoscut-o istoria omenirii: arsenalul atomic care poate efectiv distruge planeta de zeci de ori. Din nefericire, se pune problema dacă va mai exista *vreo* „masă rotundă" spre sfîrșitul secolului al XX-lea unde să se încerce să se răspundă la întrebarea: ce nume va da posteritatea secolului nostru? În orice caz e sigur că el nu se va numi „secolul păcii", ci mai degrabă „secolul supraviețuirii". Deși mie mi-ar place să apuc anul 2001 și să-l numesc „secolul cinematografului". Căci dacă am văzut nenumărate imagini ale pămîntului, care îl reprezentau sufocat de bombe, de poluare, de rachete, de baze militare etc., eu mi l-am imaginat îmbrățișat de milioane de kilometri de peliculă, „sufocat" de mii și mii de filme (anual se produc 4 000 de filme în lume!), de mii și mii de momente de frumusețe. Iar cartea care trebuie să-mi apară în curînd la editura Meridiane, *Lumea modernă și cinematograful*, cu o copertă semnată de Klára Tamás Blaier, care exprimă plastic tocmai ideea sugerată de mine*, e o dovadă că Terra e străbătută zilnic de la un cap la altul, de la începutul secolului, de mesaje și miraje cinematografice. Și dacă tot am debutat în discuția de azi cu pronosticuri, aș dori să-mi spuneți *ce filme, ce categorie de filme credeți că vor avea întîietate în inima spectatorilor acestui sfîrșit de secol?*

— Sîntem în decada '80. Pronosticurile sînt numeroase. Unii cred că anii ce vin vor fi marcați de filmul politic; de filmul erotic; de filmul violenței; de filmul angajat; de filmul de dezbatere; de filmul fără subiect

* Cartea a apărut în 1984, la puține luni după această convorbire.

Scanned with CamScanner

(*„plotless"*); de filmul pornografic; de filmul contestatar; de filmul absurd; de filmul polițist; de filmul progresist; de filmul pop; de filmul documentar; de filmul duios; de filmul catastrofă, de filmul astrofizic; de filmul supraterestru; de filmul stihic; de filmul antifilm; de filmul... Ei bine, eu cred că filmul care se va bucura de preferințele viitorimii va fi filmul... frumos; filmul care zice ceva; filmul care merge la inimă; filmul... Mă vei întreba, desigur, după ce recunoaștem un asemenea film? Cred că, pentru aceasta, cea mai bună metodă e să înșirăm o listă cît mai lungă de filme care „ne-au plăcut" în decada precedentă. De pildă: *Strălucirea soarelui* (american), *Tandrețe* (sovietic), *Made in Italy* (italian), două filme trase din Cehov (sovietice), *Jucăria* (francez), *Bariera* (românesc), *Urmărește-mă* (englez), *Puntea* (mexican), *Soțul meu* (indian), *Cuțitul în apă* (polonez), *Solaris* (sovietic), *Mary Poppins* (american), *Tăcerile doctorului Evans* (sovietic), *Întoarcerea acasă* (american), *În numele Papei Rege* (italian), *Prințesa* (suedez), *The Goodby Girl* (american), *În trecere prin Moscova* (sovietic), *Ultima notte del quieto* (italian), *Albul Bim* (sovietic), *Buestrașul* (sovietic), *Binecuvîntați animalele și copiii* (american), *Optimistul* (englez), *Pomul de Crăciun* (american) și multe altele. Toate acestea sînt de o acută originalitate și de o înaltă calitate estetică. Ar fi interesant să le comparăm între ele pentru a vedea ce au sau *dacă au* ceva comun, în ciuda diversității lor. *Ceva comun* — care să ne indice care sînt drumurile, temele care atrag.

— *Ați ales, observ, numai filme care degajă o mare înțelegere pentru sufletul omenesc, care se disting prin acea calitate rară și care ar trebui să fie calitatea de zi cu zi a omului: tandrețea.*

— Într-adevăr, tandrețea. Căci dacă ar fi să aruncăm chiar și o sumară, rapidă privire asupra filmelor enumerate, ne dăm seama că în toate lipsește acea fascinație morbidă în fața violenței, a poftei de a pocni, de a sparge.

— *Minus pofta celor care ucid bizonii în filmul lui Kramer* Binecuvîntați animalele și copiii!

— Dar eu l-am citat pentru un cu totul alt motiv. Iată, dintr-un film italian, *Ultima notte del quieto*, o frază de trei cuvinte care mi se pare că ar cuprinde, poetic, pe toate cele treizeci de filme bune pomenite. O fată

Scanned with CamScanner

de 19 ani, de o mare frumusețe și grație, este împinsă de maică-sa în brațele unui puternic șef de gangsteri. O vinde lui pentru un lux de regină. Într-o bună zi, ea întîlnește pe un tînăr profesor de liceu (Alain Delon) de care se îndrăgostește. Atrasă de blîndețea și inteligența lui îl va urma, dînd cu piciorul la toate milioanele de dolari ale gangsterului. Acesta este nu numai dezolat, nu numai furios, dar și uluit. Nu înțelege ce s-a putut petrece în capul fetei. Și îi spune urlînd: „Ce dracu ți-a făcut pîrlitul, jerpelitul ăla de profesoraș, ca să comiți o asemenea nebunie?" La asta, ea îi răspunde cu trei cuvinte. Care spun tot: *Mi ha parlato.* Mi-a vorbit. Da! Așa ceva i se întîmplase ei pentru prima oară. Nimeni pînă atunci nu-i „vorbise", ci doar o *întrebuințase verbal,* așa cum te servești de un obiect, de o sculă, de o marfă. Era prima oară că fusese tratată ca o ființă omenească.

— *Nevoia de comunicare umană într-o lume a incomunicabilității, a absurdului, cum l-a înțeles un Camus, este o realitate excelent surprinsă în multe filme occidentale și mă gîndesc la filmele lui Schlessinger, în primul rînd, cum ar fi* Darling, Lolita *al lui Kubrick,* Hărțuiala *lui Vadim, în care Jane Fonda face un rol memorabil, personajul fiind definit tocmai prin această nevoie de „mi ha parlato", de comunicare.*

— E foarte curios că acest *mi ha parlato* îl regăsim sub peste douăzeci de forme diferite, în toate filmele enumerate de mine adineaori. Astfel, în filmul sovietic *Tandrețe* aflăm chiar și *despre ce* s-a vorbit eroinei. O conversație între ea și un șofer de taxi în timpul cursei care o ducea de la gară acasă. De multe ori am avut ocazia să cunosc, din diferite filme bune, curioasa făptură morală a șoferului de taxi.

— *Care în varianta românească se numește...* Angela merge mai departe.

— Prin meseria lui, șoferul asistă la sute, la mii de conversații intime, ca martor-mut și invizibil, căci pentru convorbitorii din mașină el este doar un aparat de deplasare în spațiu. Astfel, el cunoaște păsul particular a mii de necunoscuți. Asta îi dezvoltă un acut sentiment de umanitate, de înțelegere a aproapelui. Șoferul din filmul *Tandrețe* pricepe imediat ce fel de om este acea femeie de vreo 35 de ani, plăcută la vedere, care stătea cu bagajele pe trotuar și căuta un taxi. În

Scanned with CamScanner

timpul cursei îi vedem stînd de vorbă. Actorul care interpretează rolul are un fel unic de a surîde și de a tot întreba în timpul surîsului, astfel că în cîteva fraze el știe esențialul despre interlocutor. Ceva mai mult: el ne dă impresia netă *că are dreptul* să pună orice întrebare, fără ca celălalt să se supere de indiscreție. Această imixtiune i se pare ceva natural și de aceea plăcut. Și-apoi, ce poate fi mai delicios decît să găsești omul căruia să-ți poți descărca sufletul? Ca să ajungi, de la revolta față de indiscreție la calda voluptate a confidenței, trebuie, în mod normal, să treacă vreme multă. Dar există și minuni, cînd trecerea se face instantaneu. Asistăm atunci la un asemenea miracol, la o asemenea fuziune sufletească, așa, între doi necunoscuți, fără nimic, absolut nimic erotic. Iubire, desigur, dar acea iubire făcută din plăcerea de a face altuia plăcere. Cu fler de vînător, eroul nostru adulmecase dintr-o singură ochire vînatul. Acestei femei care trăia la țară și venise pentru două zile la Moscova, el îi va arăta orașul, îi va arăta ceea ce dînsa nu văzuse pînă atunci, niciodată: toate banalele lucruri care pentru ea vor fi tot atîtea „o mie și una de nopți". Dar vai! Planul dă greș. Lamentabil, stupid. Totuși, foarte logic, dacă gîndești bine.

— *Mi-aduc aminte că femeia, Galea, care părea să aibă în satul ei tot ce-și imagina despre fericire, rol extraordinar interpretat de Tatiana Doronina, trebuia să meargă la cumnata ei. (Venise la Moscova să vîndă unele produse de-ale gospodăriei.)*

— Da, femeia căpătase de la ruda ei cheile apartamentului unde putea sta două zile. La ora 7 seara urma să coboare în stradă, unde o aștepta noul său cunoscut, simpaticul său necunoscut.

— *Pe nume Sașa. Și la fel de remarcabil interpretat de Oleg Efremov. Cel care o tulburase într-atît pe Galea.*

— La ora 7 deci Galea urma să coboare în stradă. Femeia se repede la ușă, ia de pe masă legătura de chei cu care descuiase la intrare și vrea să deschidă. Dar ușa, ca în basme, ca în coșmaruri, ușa nu se mai descuie! Noi știm de ce. Cheile de pe bancheta de lîngă ușă erau altă trusă. Cu chei care nu se potriveau. Dar ea le încurcase. Și aspectul de vrăjitorie malefică o orbește. Și rămîne așa, împietrită, multă vreme, cu senti-

Scanned with CamScanner

mentul unei teribile pierderi, cu sentimentul unui mare doliu. Este pierderea, pentru totdeauna, a acelor vorbe pe care celălalt *i le-ar fi „parlato"*. Nu întîmplător filmul are titlul *Tandrețe*, de la *tendre*, adică fraged, fragil, dezarmat. Este dorința să sari în ajutor unei ființe plăpînde, dornică de a fi iubită. Tandrețea e totodată mai mult și mai puțin decît iubirea. Poți fi tandru cu cineva de-abia cunoscut. Este o dragoste lipsită de erotism, dar care se poate întinde pînă la întregul gen uman, pe care îl vei privi „attendre". Înduioșare, bunătate, ba și luare prietenească „peste picior", așa cum o mamă face haz de purtările caraghioase ale copilului.

— *Sau așa cum sînt unele conversații între doi îndrăgostiți.*

— Da, nostime, ca în filmul american *Strălucirea soarelui*, despre care ți-am mai vorbit. Cei doi tineri nu tac ca în *Love Story*, ci, din contră, vorbesc tot timpul despre maladie și moarte, vorbesc cu superioritatea omului care a înfruntat și învins moartea. Vorbesc cu superioritatea celui care privește cu oarecare ironie o nenorocire de la început biruită. Mama se gîndește că o să vină o zi cînd micuța va avea, ca și dînsa, 20 de ani. În acel moment, ea, mama, trebuie neapărat să fie acolo, prezentă, lîngă dînsa, ca s-o învețe să fie fericită, așa cum știuse să fie ea. Pentru asta, vreme de doi ani, osîndita noastră va vorbi viitoarei domnițe de 20 de ani.

— *Cum, peste timp?*

— Da. Cu magnetofonul lîngă ea. Tot timpul vor vorbi despre întîmplările zilei, despre tot ce se petrece în lume, și le vor judeca, vesel sau trist.

— *Interlocutorul deci nu e...*

— ...broscuța de doi ani, ci domnișoara de mai tîrziu. Fiecare cuvînt va fi un medicament de fericire.

— *Acest fel de tandrețe amintește de un alt film citat de dumneavoastră, unde înțelegerea sufletească a eroilor, a celor doi îndrăgostiți, triumfă împotriva nenorocirii și chiar a morții. E vorba de tulburătorul film al lui Ake Falck*, Prințesa, *tras după romanul lui Gunnar Mattsson, inspirat dintr-un caz autentic.*

— Da, acesta este un alt caz minunat de *gli ha parlato*, unde avem tot așa o bolnavă incurabilă, dar tot așa, mereu vindecată pe cale de tandrețe. Într-o zi, ea îl întreabă pe iubit, pe tînărul scriitor care avea să-i

Scanned with CamScanner

devină soț: „Ce ai să faci după ce eu am să mor?" El, în loc să-i spună, cum se face de obicei: „Ia lasă, că tu ai să trăiești o sută de ani!", din contră, face ce-l rugase ea. Îi povestește, cu multe detalii, ce o să facă. Și, bineînțeles, fiecare act al lui va fi legat de amintirea ei, de reacțiile ei. Adică ea, mereu ea, e acolo, în toate acțiunile lui, călăuzite toate de gîndul la ea, de prezența ei perpetuă. Va compune un roman, în care ea va fi mai prezentă decît fusese vreodată în viața ei de dincoace de moarte. Din nou, *tandrețe*. O tandrețe care, deși în cu totul alt decor, *rimează* cu aceea din *Moriția*, unde moartea e anulată prin prefacerea ei într-un basm frumos.

— *Totuși în* Prințesa *tandrețea se prelungește într-un alt miracol, care e cea mai fericită realitate pentru o femeie condamnată de boală; miracolul nașterii unui copil perfect sănătos, perfect normal. Mai mult, medicii înșiși vor fi surprinși, căci ei constată că sarcina a oprit evoluția bolii, că simptomele cancerului au dispărut.*

— Tandrețe! exclamă deodată D. I. Suchianu, stăpînit de o emoție deosebită, de parcă ar declama sau ar compune un poem. Cînd lipsește, e de ajuns să o introducem în poveste, pentru ca povestea să devină operă de artă.

— *Ați spus „e de ajuns", ca și cum ar fi o operație simplă, la îndemîna tuturor. Din fericire, e o operație de mare finețe.*

— Așa s-a întîmplat cu o nuvelă de Marguerite Durras din care Alain Resnais a făcut un film, *Hiroshima, mon amour*, sau, mai exact, a ratat un splendid film.

Sînt surprins de ce aud. Sînt tentat pe moment să-l întrerup. Îl privesc mirat. Dar D. I. Suchianu continuă:

— Ea e fiica unui farmacist francez, dintr-un orășel de provincie. În timpul ocupației germane, fata se îndrăgostește de un soldat neamț. Filmul se mărginește să ne spună felul feroce în care părinții fetei, acești mic-burghezi de provincie, o pedepsesc pe fată. O cvasicondamnată la moarte. Execuția va fi tunderea părului și închiderea vinovatei în pivniță. Lumii din oraș i se va spune că fata a murit. Desigur, este și asta o idee de film. Dar în povestea originară se găsea ceva mai mult. În film nu s-a filmat tocmai scena-

cheie din nuvelă. Scena cînd tînărul, nefericitul soldat neamț, intră în farmacia tatălui fetei. În prăvălie era numai ea. Ceva îi spune acelui băiat că a găsit ființa cu care poate să vorbească. Și... *gli ha parlato.* I-a spus tot. I-a spus cum i s-a furat sufletul. I-a spus că tot ce fac nemții îl umple de oroare. Ar vrea s-o spună și altora, dar nu se poate. Dacă ar spune-o unor francuzi, aceia l-ar lua drept spion, drept agent provocator... Și așa, își tîrăște el zilele ducînd în brațe un suflet de prisos, un suflet cu care nu are ce să facă. În fața acestor sfîșietoare confidențe, fata noastră este cuprinsă de o iubire, de o tandrețe infinită. O dragoste făcută din bunătate, înduioșare, nevoia de a sări într-ajutor... A hotărît. Va fugi cu dînsul într-o altă țară... Dar vai, nu va apuca. Băiatul va muri împușcat...

— *Dar Alain Resnais a urmărit altceva în filmul său: el a fost primul care a vorbit despre tragica Hiroșimă printr-o tulburătoare poveste de dragoste. El a transferat tandrețea infinită a fetei pentru tînărul soldat neamț, deși aceasta era conservată în flash-back, în tandrețea infinită a îndrăgostitului japonez pentru ea și pentru iubirea ei „ucisă" în timpul războiului. Este un fel de „gli ha parlato" la puterea a doua. Scena pe care ați relatat-o face parte din... alt film! „Filmul" dumneavoastră!*

— Nu filmul *meu*, ci filmul *bun* înlocuit cu filmul *prost* al lui Resnais. Ca dovadă: este atîta tandrețe în această poveste refolosită de Alain Resnais încît *ea nu se putea pierde!* Avea să fie culeasă, poate, de un cineast danez, care va face dintr-însa un film: *Ultima escapadă a lui Olsen.* Povestea a fost culeasă nu numai de el, dar și de *Istorie*, de realitatea însăși. Căci tandra aventură a acestui neamț antinazist este, în al doilea film, povestea norvegianei sale iubite, este o poveste adevărată. Iar eroului, în chiar orășelul norvegian unde el a fost executat de nemți, i s-a ridicat o statuie! Statuia victoriei, victoria omeniei, victoria iubirii de oameni.

— *Victoria tandreței împotriva ferocității! Ce miracole produce tandrețea?*

— Miracolul de a-și întinde binefacerile asupra primului venit, asupra oricărui necunoscut. Un asemenea cadou îl va zugrăvi un mare cineast, în cel mai bun

Scanned with CamScanner

film al său, fără fandoseli avangardiste. E vorba de Roman Polanski și de *Cuțitul în apă.*

— *Făcut în 1962 și marcînd debutul în filmul de lung metraj al lui Polanski, care pînă atunci realizase cîteva remarcabile scurt metraje, încununate cu mari premii, tratate în cheie parabolică și absurdă, printre care* Mamiferele, Doi oameni și un dulap, Grasul și slabul, *experiență ce-și va pune amprenta pe filmele lui de mai tîrziu, produse în Franța, Anglia sau America, cele mai cunoscute fiind* Fundătura *și* Balul vampirilor. *Interesant este că filmul său de debut,* Cuțitul în apă, *e realizat într-o manieră realistă și din acest punct de vedere el rămîne ca o oază.*

— Acest film conține o poveste extraordinară. Un om ajunge prin meritele sale la o înaltă situație în societatea socialistă din Polonia. Dar succesul i se suie la cap. Se crede personificarea supraomului. Într-o duminică, împreună cu soția lui, pleacă în *week-end* să facă velă. Pe drum, e cît pe-aci să calce pe un tînăr autostopist. Dar, mîndru că *numai un automobilist ca el* e capabil să evite un așa de sigur accident, îl invită pe tînăr la bordul yolei sale. Obraznici amîndoi, ei se ceartă. Amfitrionul îmbrîncește pe musafir, care cade în apă. Și nu mai revine la suprafață. Băiatul nu știa să înoate! Înfumuratul domn se va duce 4 km înot *(ca el nu înoată nimeni!)* ca să anunțe accidentul miliției. Nevastă-sa, o femeie admirabilă, în așteptarea lui, stă tristă pe puntea yolei, consternată de stupidul nenoroc al bietului băiat. Și plînge. Dar se va întrerupe curînd din plîns, căci fostul „biet băiat" răsare vesel, din undă. Fusese o farsă pe care o făcuse el îngîmfatului, atotștiutorului său amfitrion. Fericită că băiatul trăiește, fericită și că băiatul, ca și dînsa, era agasat de lăudăroseniile celuilalt; fericită, în sfîrșit, de cum se rezolvaseră toate, femeia sărută pe tînăr, ba chiar mult mai mult... Desigur, în gîndul ei a existat și o malițioasă intenție de a pedepsi pe îngîmfatul ei soț aplicîndu-i o frumoasă pereche de coarne. Dar mai era ceva. Scena de dragoste fusese, la dînsa, un fel de tandru cadou făcut acelui biet zăpăcit, recompensă anticipată a ceea ce îi va cere. Mai ți-aduci aminte ce-i cere? Îi va spune, probabil, așa: „Vezi, tu riști să ajungi ca el. Tot din orgoliu și fanfaronadă. El fusese un om admirabil. S-a ridicat prin merite reale. Dar totul

Scanned with CamScanner

a fost distrus de trufie. Mi se rupe inima gîndindu-mă că și tu ai să ajungi în halul ăsta. Azi ai să pleci, și n-avem să ne mai vorbim niciodată. Dar pleci ducînd cu tine un basm frumos, basmul scurtelor noastre îmbrățișări. De cîte ori ți-l vei aduce aminte, gîndește-te la poveștele mele, la teribilele primejdii care te amenință".

Ce înflăcărat pare D. I. Suchianu, de parcă ar auzi replica aievea și ar traduce-o pe limba glasului său! Ce frumoase sînt filmele pe care le povestește el! Cele bune sînt și mai bune! Cele foarte bune sînt extraordinare! Dar și cel mai prost film e frumos în tălmăcirea lui. Pentru că D. I. Suchianu dă sens subiectului, îl povestește așa cum ar fi trebuit să fie pentru a pune în valoare o idee mare, o idee nouă. În acest caz, D. I. Suchianu este co-autor.

— Atunci noi, spectatorii, cu ochii minții (continuă el, după ce a „ascultat" parcă ecoul replicii venind din obiectele camerei), ne vom înfățișa ziua cînd acel băiat, devenit septuagenar, după o viață impecabilă, își va spune: „Viața mea a început din ziua cînd ea *mi ha parlato*, făcînd din mine un alt om. Un om". Avem aici o mostră de cum povestea unui film extraordinar devine *povestea bis* a unui spectator.

— *În nenumărate filme sovietice de actualitate, și să ne gîndim doar la* Moscova nu crede în lacrimi *sau* Gară pentru doi, *care s-au bucurat de mare succes și la noi, întîlnim o mulțime de secvențe antologice care pun în lumină tandrețea tocmai sub aspectul ei miraculos. Aș îndrăzni chiar să spun că specificul filmului sovietic este o asemenea tandrețe, credința în puterea ei terapeutică. O tandrețe patetică, care de cele mai multe ori se exprimă prin stări, prin trăiri, nu prin cuvinte.*

— Da, la cineaștii sovietici adesea tandrețea se exprimă printr-un curios *mi ha parlato* care nu cuprinde nici un cuvînt pronunțat. O avalanșă de gînduri fără nici o vorbă rostită. Iată în filmul pe care l-am citat: *În trecere prin Moscova*. Eroul e șofer pe un camion de transporturi. În trecere prin Moscova, ar vrea să revadă pe fosta fetiță de șase ani pe care o iubise cînd erau copii. Ajuns la casa ei, vede cum toată lumea din imobil e cu mobilele în stradă. Imobilul se demolează. Găsește apartamentul fetei, dar pe fată nu, numai pe

Scanned with CamScanner

bunică. Îi povestește de ce venise. Atunci bătrîna îl imploră să nu-i spună nimic fetei. Ea nu știe că grădiniţa de altă dată era în realitate un orfelinat ; că ea fusese copil adoptat ; că „părinţii" nu-s ai ei. El promite că va tăcea. Se va mulţumi să se uite la fata pe care o iubise. Prezenţa lui acolo el o va justifica prin ajutorul pe care îl va da la mutat şi la transportarea mobilelor cu camionul său. Drept care e nevoit să primească bacşiş o bancnotă, preţul serviciilor sale. Totuşi, la plecare, lasă acolo un ursuleţ de pluş, un ursuleţ destul de special pentru ca fata să-şi recunoască jucăria ei preferată de altădată. Acum ştie de ce venise acel tînăr, pe care îl vede jos, pe stradă, depărtîndu-se într-un viitor neclar.

— *Un asemenea obiect, şi tot un ursuleţ, e „mijlocitorul" tandreţei între eroii principali din capodopera lui Kalatozov* Zboară cocorii. *Păpuşa e ca un leit-motiv, ca o obsesie, ca o limbă pe care ea o aude ori de cîte ori îi aminteşte cu tandreţe de el, de iubitul plecat şi ucis pe front.*

— Şi aici, la fel. Căci pe acel ursuleţ de pluş noi îl mai văzusem. Întîi sub formă de mascotă spînzurat în faţa parbrizului. Aflăm deci, retrospectiv şi fără cuvinte, că toată viaţa lui acel tînăr păstrase păpuşa aceea care *gli aveva parlato* inimii sale. Acum, în locul ursuleţului îi „vorbeşte" altcineva. Spînzurată de acelaşi fir. Falsă amintire, o amintire viitoare... Bancnota primită de la fată.

— *De ce oare tandreţea impune o limbă aparte ? De ce oare se află „la ea acasă" mai ales cînd se „exprimă" aproape fără cuvinte, prin cuvnte puţine şi esenţiale, iar cel mai ades doar prin gînduri ?*

— Dar ea vorbeşte chiar şi *fără gînduri*, producînd direct fapte şi suprimînd de la început orice gînd ! Iată un asemenea caz. Filmul se numeşte *În numele Papei Rege*. L-ai văzut ?

— *Desigur. Filmul lui Luigi Magni, cu Nino Manfredi în rolul principal.*

— Manfredi joacă aici un înalt prelat, Monseniorul Colombo, care habar n-avea că are un fiu, făcut de el, acum 20 de ani, cu o contesă. Şi el şi contesa, în ciuda „originii lor sociale", au idei generoase, umanitare ; amîndoi, în timpul revoluţiei de la 1848, trudeau toată noaptea pe străzi, ajutînd, salvînd pe răsculaţii răniţi.

Scanned with CamScanner

Așa s-au cunoscut. Așa se vedeau în fiecare noapte pe uliți, prin ganguri. Atipeau cot la cot, șold la șold, aproape unul de altul, tot mai aproape... așa de aproape *(tánto vicini)* încît, istoviți de efort, buimăciți de nesomn, și fiindcă „omul nu e de lemn", monseniorul se întorcea pe o parte și adormea buștean, amnezia cea mai completă așternîndu-se afectuos peste această secretă aventură. Secretă pentru austerul prelat, dar nu și pentru marele General al Iezuiților care de 20 de ani cunoștea taina. Dar n-o divulga. Că de-aia secretul e secret. Funcția lui nu e de a fi dezvăluit, ci folosit, fructificat...

— *Deci prin tandrețe înțelegem cel mai discret și nespectacular sentiment, prin care omul își exprimă cel mai profund sinceritatea și umanitatea sa! Tandrețea mai e învăluită uneori și într-o haină mai veselă, nu-i așa?*

— Da. Iată, ca în *Pădurea împietrită.* Un intelectual dezamăgit se află într-un han în mijlocul deșertului Arizonei. Rol jucat de Leslie Howard. Acolo găsește o patetică făptură : chelnerița localului (Bette Davis), care tînjea după o viață mai spirituală, mai intelectuală, mai vibrantă. Între timp, localul e invadat de un gangster crud (Humphrey Bogart), care îi terorizează pe toți. Aceste împrejurări îi dau intelectualului nostru o idee. El poseda o poliță de asigurare pe viață de cinci mii de dolari. Dacă s-ar sinucide, compania de asigurări n-ar plăti nici un ban. Dar dacă el ar fi asasinat? Atunci, desigur, el va putea face cadou acei bani acelei chelnerițe cu suflet ales, cu aspirații delicate. Acei bani îi vor permite acelei fete să-și împlinească visul. De aceea dînsul va vorbi cu gangsterul, îl va implora să-l... ucidă, îi va explica ce faptă frumoasă, înduioșetoare are de gînd, odată mort, să facă acelei biete fete. Gangsterul, fiindcă *„il n'y a pas de scélérat parfait"*, înțelege și vibrează la tandra frumusețe a ideii. Din păcate, în zăpăceala generală, gangsterul pleacă uitînd să-l împuște pe sinucigașul nostru, care aleargă după el, îi amintește că un om de onoare trebuie să-și respecte cuvîntul... Astfel îl readuce pe gangster la han și se lasă... ucis cu toată mizanscena cuvenită. Toate acestea, încă o dată, învelite în tandrețe de mai multe feluri și la diferite etaje sufletești.

Scanned with CamScanner

— Printre filmele citate la început ați pomenit și de Jucăria, filmul de debut al lui Francis Veber. Cred că este un film de o copleșitoare originalitate, care trăiește tocmai prin introducerea în plină formulă comică, „trăsnită", a acelui fel de tandrețe în stare să umanizeze și un monstru!

— În *Jucăria* un mic monstru este un băiețel foarte răsfățat de un tată miliardar. Răsfățat cu plăcerea cu care cineva se joacă cu o jucărie. Tatăl e adevăratul monstru. Căci băiețelului nu-i place această așezare a lui pe post de jucărie. Și așa, de-al dracului, tot combătînd pe taică-său, descoperă o imensă nevoie de tandrețe.

— Dar băiețelul e chiar copia mai mică a tatălui său, care îi face toate capriciile. La un moment dat, odrasla vrea o păpușă vie, care va fi „eroul filmului", pe Pierre Richard. Cu bani poți cumpăra orice, crede miliardarul. Și-i cumpără „păpușa vie". Dar ea nu-i robot, nu ascultă de „comenzile" micului despot. Are o „însușire" necunoscută băiețelului, pe care n-a întîlnit-o în familia lui. E umană. Se comportă neobișnuit... ca un om! Și mai ales îi „vorbește ca un om"! Astfel, treptat-treptat, micul monstru devine... copil, un copil normal care „descoperă o imensă nevoie de tandrețe".

— Finalul e grozav. Băiețelul îl dezaprobă pe recele său tată și se aruncă în brațele acestui trăsnit sentimental, Pierre Richard, singurul om care *i-a vorbit*. Care i-a vorbit tandru, singurul care s-a purtat cu el afectuos...

D. I. Suchianu se uită la mine într-un fel tandru, afectuos. După o mică pauză spune:

— Da, domnule, putem numi și alte zeci de filme foarte bune care abordează tema tandreței, fiecare altfel, fiecare cu o stupefiantă originalitate. Dar să ne oprim aici. Cred că am spus esențialul. Dacă ar fi să semnalăm toate momentele de artă din nenumăratele filme bune recente, unde tema de bază este tandrețea, ar trebui să facem o carte întreagă. Exemplele pe care le-am dat arată bine fecunditatea, varietatea, diversitatea și patheticul delicat pe care arta cinematografică le găsește în această temă a tandreței. Tandrețea, dragostea acordată vecinului, este *Magna charta* a frumuseții omenești, adevăratul titlu de noblețe a genului uman. Asta seamănă, peste milenii, cu legenda lui Oedip care

Scanned with CamScanner

trebuia să dea examen în fața Sfinxului pentru a dovedi că e deștept. Inteligența a fost marea zeiță a grecului. Acum, ideea este nu că inteligența duce la bunătate, ci invers, că prin bunătate se ajunge la adevăr. Inteligența duce la iubire, la fericire, la tandrețe.

*

De la începutul acestui an, 1985, este doar a treia oară cînd îl văd pe D. I. Suchianu. Primele două dăți am discutat despre amor și prostie. Această alternanță e utilă și face mai viu dialogul nostru. Desigur, nu ne propunem neapărat să discutăm cutare temă. De multe ori D. I. Suchianu începe să-mi vorbească despre ce are poftă să discute sau despre un lucru la care a meditat deunăzi și vrea să mi-l comunice și să-l introducem în carte. Inspirația planificată ține, în cazul său, de inspirația de moment.

Mărturisesc că de cîteva ori am încercat să-l desenez. Este un „model" remarcabil. Are un chip expresiv. Dar n-am reușit decît cîteva linii generale ale unui „portret necunoscut". Poate e prima oară cînd regret că nu sînt pictor. Încerc și de data aceasta un crochiu, însă din nou nu-mi iese nimic, liniile nu amintesc, nici măcar vag, de Personajul meu. Deasupra capului lui D. I. Suchianu, pe perete, stă portretul lui D. I. Suchianu de la 50 de ani, portret făcut de Paul Verona, și pe care îl invidiez. Însă, gîndindu-mă bine, îmi dau seama că pictorul ar trebui să mă invidieze pe mine. Căci el a pierdut această rarisimă posibilitate de a-l picta *acum* pe D. I. Suchianu, cel de la 88 de ani, așa cum o am eu pe aceea de a-l *zugrăvi în cuvinte*. Această dispută imaginară dintre puterea de expresie a cuvîntului și cea a imaginii, dintre arta poetului și arta pictorului mi-amintește pe aceea dintre două personaje shakespeariene, numite chiar Poetul și Pictorul, din piesa *Timon din Atena*.

Dar mă grăbesc să consemnez ceea ce D. I. Suchianu a început să facă de cîteva momente: să vorbească despre *melodramă*. Și acesta e un subiect copios. Mai ales că le poate fi *util* cineaștilor noștri. (Am văzut în ce fel cînd am vorbit despre competitivitate.)

— Există un *Larousse* public, depozitat în milioane de creiere particulare, unde definițiile se fac singure, uneori înțelepte, alteori false. În acest *Larousse* am-

Scanned with CamScanner

bulant cuvîntul *melodramă* e definit, sumar și simplu: *dramă proastă*. Este și nu este așa. Foarte des melodramele sînt proaste, pentru că ele sînt poate tocmai cea mai dificilă formă de dramă. Melodramă se numește o poveste făcută numai din lucruri *tari!* Ceva mai mult, aceste lucruri tari trebuie să fie prezentate *tot timpul*. Este și greu, și artificial, și obositor să te afli tot timpul pe culmi. În sfîrșit, toate aceste momente superlative trebuie prezentate cu o mare sobrietate, cu nepăsare, aproape cu indiferență. E drept că, în momentele „tari", cînd omul descoperă ceva mare și înalt, omul se înflăcărează în gest și vorbă. Însă în melodrame omul nu descoperă, ci omul este el însuși acel ceva nobil și mare care îl vrăjește.

— *Dar ce înseamnă „momente tari", „situații sufletești tari"? Cazuri limită, stări patologice, ieșire din normalitate?*

— Melodrama are predilecție pentru trei lucruri tari: moartea, amorul și nebunia. Dar nu orice moarte, nu orice amor, nu orice nebunie. Demența e ceva anestetic. Ține de medicină, nu de artă.

— *De artă, de marea artă chiar, ține demența din* Zbor deasupra unui cuib de cuci!

— Amorul, ca să aibă loc într-o melodramă, trebuie să fie neapărat un amor absolut, total, un amor unde înamoraților refuză orice piedică, neagă orice obstacol.

— *Ca în* Elvira Madigan, *de pildă.*

— În sfîrșit, moartea există în orice poveste. Pentru a avea dreptul să figureze în melodramă, moartea trebuie să fie permanentă, mereu prezentă, mereu așezată în poziție de problemă, mereu obsedînd personajele.

— *Ca în* Love story, *poate.*

— Trebuie să eliminăm din „genul melodramă" o mulțime de situații „tari" ca: anchetele polițiste, peripețiile cu cataclisme, naufragii, stihii, scene de război, scenele scandaloase, pornografice, cruzimile sanghinolente, violențele, scenele de groază, scenele cu monștri, cele cu nebuni furioși și sadici. Astfel, de pildă, filme ca *Bonnie și Clyde, Doctor Caligari, Balul vampirilor, Doctor Jekil, Solo, Culbul de cuci*, de care ai amintit, filmele lui Hitchcock, *Mabuse, Eva, Marea crăpelniță*...

— *Filmele cu mafia, ca* Scarface, Nașul...

Scanned with CamScanner

— Da, toate acestea, desigur, pline de lucruri „tari", nu-s melodrame. Eroii lui Shakespeare nu-s demenți, ci tot timpul la granița între nebunie și normalitate. De aceea la Shakespeare găsim melodramă. Melodramă bună, fiindcă cele trei situații tipice genului: moartea, amorul și nebunia, se mențin, obsedant, la frontiera dintre normal și patologic, păstrînd, obsesiv, înfățișare de problemă în curs. În curs de rezolvare și de nerezolvare.

— *Cu un alt prilej, cînd am vorbit despre competitivitate, dădeați melodramei o definiție memorabilă:* „Se numește dramă proastă aceea care cade în melodramă. Se numește dramă bună cea care reușește să se ridice pînă la superbele înălțimi ale melodramei".

— Iată, domnule, cum definesc melodrama vechile manuale de „poetică". Citez: „Melodramă. — În antichitate, spectacol dramatic presărat cu cînt (în grecește melos = cînt, cîntare). Din secolul al XVIII-lea încoace, melodrama e o dramă populară, acompaniată uneori de muzică, unde subiectele sînt extraordinare, senzaționale și intriga complicată, amestecînd genurile; personajele sînt simplificate și contrastînd unele cu altele; povestea are temă moralizatoare, cu stil cînd pompos, cînd de o familiaritate trivială". Se definește aici mai mult melodrama proastă decît cea bună.

— *Probabil pentru că e mai des întîlnită.*

— Da. Dar și melodrama bună o aflăm într-un număr mult mai mare decît ne-am fi închipuit. Iată, de pildă, filmul *Moartea în vacanță*, unde, îndărătul unui simbolism mitologic, ideea este că noi murim în fiecare clipă, cu ocazia fiecărui insucces. Viața ne pune tot timpul „în pană". Pînă să o reparăm, în timpul acestei morți incipiente, apare acea perindare uimitoare de gînduri care se numește minte, suflet, spirit. Psihicul e vestitorul, mesagerul morții, care ne previne și ne trezește la luptă.

— *Interesant este că teoria dumneavoastră asupra morții și a sufletului, punctul forte al cărții* Alte foste adevăruri viitoare, *are tangențe cu ideea acestui film căruia, probabil, îi împrumută ceva esențial din logica sa!*

D. I. Suchianu dă aprobator din cap și rîde.

— Iată acum o altă față a morții. În filmul *Ghepardul* avem povestea unui om care toată viața lui moa-

Scanned with CamScanner

re, și odată cu el un întreg fragment de istorie a Europei.

— *Da, gheparzii mor, însă se nasc șacalii! Și istoria a adeverit, din păcate, aceste cuvinte ale eroului lui Lampedusa și Visconti.*

— În admirabilul film al lui Delvaux: *O seară, un tren*, eroul se află în vagon și doarme. Cînd se deșteaptă, totul în jurul lui cade în „pană". Nimic nu mai funcționează. Trenul nu mai merge, altul nu mai vine, în orașul în care ajunge, pe jos, nu există hoteluri, la restaurant, unde toată lumea mănîncă, lui nu i se servește nimic; la toate întrebările, i se răspunde: „nu știu". Tot acest univers umplut numai cu vorba NU este ceva totodată mitologic și real. Acel personaj negativ se cheamă Moartea. Și, într-adevăr, eroul nostru se deșteaptă într-o magazie unde, pe jos, zace trupul iubitei sale moartă, în teribilul accident de cale ferată, care îl aruncase pe el în leșin și în coșmar.

— *Moartea aici e văzută, în plan real, și ca interpretare a incomunicabilității absolute. Or aceasta e o negare a vieții.*

— Dar există și o negare a morții. În moartea morții. În filmul *Delir*, cu Greta Garbo. Eroina începe prin a muri sufletește. Omul pe care îl iubește îi este refuzat. Va renunța să mai trăiască. Se va mulțumi să facă fericit pe un alt bărbat, care o adora. Dar acest bărbat moare. Sare pe geam în momentul cînd veniseră să-l aresteze pentru escrocherii de care fusese, de fapt, nevinovat. Ea atunci încearcă a doua oară să alunge vechea ei moarte, salvînd încă o dată pe omul care murise. Va acoperi din averea ei deficitele bănești ale mortului și va lăsa să se creadă că sinuciderea lui fusese vina ei, care îi făcuse viața amară printr-o purtare destrăbălată. Și pentru ca pioasa ei minciună să pară adevărată, ea chiar va și începe o viață destrăbălată. Cu o răceală, cu o somnambulică indiferență, ca un cadavru viu, așa precum și este. Dar iată că iubitul ei de altădată reapare și amorul lui e așa de mare încît trece peste scandaloasa ei reputație. În acele momente vom avea moartea morții. Moartea ei de odinioară... moare.

— *Negarea negației, nu ca la Delvaux doar negație!*

Scanned with CamScanner

— Da. Fosta moartă este iarăși vie. Din nefericire, indiscreția unui bătrîn doctor dezvăluie adevărul vieții ei de sacrificii și eroism.

— *De ce „din nefericire" ?*

— Cei ce o blamaseră, acum îi cer iertare. Iar el, iubitul, pledează cu înfocare pentru ea, lăsînd să se vadă cît e de fericit că acum nu mai are datoria să o blameze...

— *Înțeleg. Ea trăia în absolut, iar el era un biet muritor !*

— Da. Asta o va omorî pe ea pentru a doua oară. Înviase pentru că își închipuia că și el o iubea în mod absolut, indiferent de viața scandaloasă pe care o dusese. Acum vede că amorul lui nu fusese ceva pe deasupra a tot și a toate. Și se sinucide. Melodramă, căci Moartea e personajul principal, care sub alte și mereu alte fețe intră mereu în scenă.

— *Am convingerea că aproape toate filmele Gretei Garbo sînt mari melodrame, că prin ea acest gen a ajuns la cea mai mare strălucire, probabil greu de egalat, în această variantă elevată, inteligentă și carnală totodată.*

— Într-adevăr. Dar să-ți dau un alt caz. Tot un film al lui Delvaux.

— *Omul ras în cap ?*

— Da. Unde e vorba de un profesor de liceu de fete, care își adoră soția și fiica...

— *Dar se îndrăgostește nebunește, ca în viață și ca în alte zeci de filme, de una din eleve !*

— Fata tocmai își termina liceul. El n-are curajul să-i vorbească înainte de plecarea ei din oraș. Dar viața lui de acum e frîntă. Va duce o tipică existență de „cadavru viu". Zece ani după asta o reîntîlnește pe iubită. Ea devenise o cîntăreață celebră. Fiindcă întreaga lui poveste „murise", el are acum curajul să-i destăinuie tot. Atunci ea îi face o destăinuire încă și mai senzațională. Anume că și ea îl iubise. Că tristețea o făcuse să se arunce în tot soiul de aventuri sentimentale stupide. Că acum ar vrea să moară. Și-l roagă pe el s-o ucidă. Ca un act suprem de dragoste și de comuniune. El o împușcă și, firește, este arestat. Îl vedem apoi într-o casă ciudată, probabil azil de alienați.

— *Da, e un „sanatoriu"... Oricum, nu știm cum a ajuns aici !*

Scanned with CamScanner

— Poate că tribunalele îi găsiseră circumstanțe atenuante ; sau poate că nici nu-l condamnaseră. Acolo, în acea casă de sănătate, el vede, pe ecranul televizorului, chipul iubitei sale de el ucisă. Probabil un scurt metraj vechi ? Dar nu ! Va afla că filmul e recent și că ea trăiește... Probabil că dînsa explicase la proces că, din greșeală, chiar ea singură trăsese cu revolverul. Probabil că el habar n-avea de toate acestea ; că, după asta, căzuse într-o dulce semidementă, într-o adevărată moarte mentală prelungită.

— *Ca un fel de agonie. Filmele lui Delvaux sînt atinse profund de freudism, spectatorul e ca un cobai supus unor tratamente speciale. Granița dintre real și lumea interioară, a proiecțiilor subconștiente e ca o lume de probabilități, de presupuneri, de supoziții, pe care spectatorul le ghicește mai greu, fiind mereu surprins, șocat ! ...Numai în filmele politice cu mafioți nu știi ce se întîmplă, nu înțelegi ; nimeni nu caută să-ți explice, probabil că nimeni nu înțelege, sau nu are interesul să înțeleagă, cauza, ci vezi doar efectul pe care îl produce.*

— În cazul melodramei, *efectul* este tocmai cel care predomină. În filmul lui Antonioni, *Profesiunea : reporter*, de pildă, avem iarăși o originală prezentare a morții permanente.

Și D. I. Suchianu, automat, chiar dacă eu am văzut filmul, consecvent metodei sale, începe să povestească subiectul, să-i reconstituie, mai bine-zis, povestea sa bis. Bineînțeles, cînd povestește un film nu o face pentru mine, să-mi reamintească mie cum decurge subiectul pentru a pune în valoare ideea și interpretarea sa originală, ci o face pentru cititor. Eu sînt *intermediarul, cel ce mijlocește comunicarea* între el și auditoriu, un auditoriu imens. Căci, indiscutabil, atunci cînd vorbește, D. I. Suchianu creează impresia că are în fața ochilor un public viu, concret, foarte amestecat, din toate colțurile lumii. Mai mult, el se adresează nu numai întregii suflări prezente a planetei, ci suflării ei viitoare și chiar trecute. D. I. Suchianu are conștiința că lecțiile sale de cinema, mi-a mărturisit-o în dese rînduri, lecții care se nasc din atitudini polemice, din ideea de îndreptare a unor erori comise, sînt un bun

Scanned with CamScanner

necesar, care nu trebuie să se piardă, sînt o valoare care *trebuie* să nască valori, mii de valori, mii de „foste adevăruri viitoare".

— Un iscusit reporter mînat de acel microb al indiscreției jurnalistice („intruziune în viața privată a altuia", cum numesc asta americanii), întîlnește, într-un hotel saharian, pe un mare om de afaceri, probabil escroc. Acesta moare de un atac de cord. Reporterul se gîndește atunci cu aviditate să pornească pe drumul scotocirii jurnalistice indicate de agenda mortului, pe itinerariul palpitant al acestui aventurier. Se substituie în odaia, în pașaportul, în hainele și bagajul mortului. Și pornește pe itinerariul noii sale identități. Dar ca o pedeapsă împotriva acestei „băgări în trebile personale ale altuia", se va vîrî el însuși în patru situații mortale. Defunctul furniza arme de contrabandă unor populații africane. Cumpărătorii, văzînd că el nu le predă marfa, îl urmăresc pe înșelător și posibil denunțător; rivalii acestora îl urmăresc ca vînzător real; poliția locală africană îl caută și ea ca să-l suprime; soția lui, crezînd că a murit, pornește în căutarea omului care asistase la moartea lui și care era, în realitate, tot el. Din patru părți îl pîndește moartea. Între timp, însă, întîlnește o fată admirabilă, care de mai multe ori îl scapă de urmăritori. Dar el nici un moment nu crede că va scăpa. Se știe condamnat. Și va muri ucis, fără să știe de cine, fără să știe cum, fără să știe de ce.

— Profesiunea : reporter *este un film politic care utilizează cu inteligență unul din efectele tari ale melodramei : ideea „morții permanente"*.

— Pe care o găsim în nenumărate alte filme. Ca în filmul suedez *Prințesa*, de care am vorbit cînd am abordat tema tandreței... Multe exemple date acolo sînt valabile și aici... Cum e filmul sovietic *Al 41-lea*...

— *Dar în* Prințesa *moartea e învinsă în primul rînd de tandrețe...*

— Da. De acel amor total, scump melodramelor. Și resurecția se produce. Fericirea e cel mai bun medicament al sistemului nervos. Dezechilibrul acela general al fetei dătător de cancer se va reechilibra pe cale cerebrală și parasimpatică. Tot ce se petrece în acest film zugrăvește fericirea absolută. La un moment dat apare

Scanned with CamScanner

și al doilea medicament: nașterea unui copil. Graviditatea răscolește în ea și îi repune la punct întregul organism. Cum tratamentul cu raze pe care îl făcea ar fi dăunat copilului în pîntece, ea întrerupe radioterapia ca să salveze viața copilului, care copil, născîndu-se, va ajuta și el la salvarea definitivă a mamei. Două morți posibile care, aliate, îngemănate, omoară moartea...

— *Într-adevăr,* Prințesa *este un film care „s-a ridicat la superbele înălțimi ale melodramei". Este un exemplu de „moarte creatoare", în care tandrețea aliată cu nașterea, cu procreația, această putere a omului venită din necesitatea de a perpetua specia, „omoară moartea", făcînd să triumfe adevărata speranță, adevărata fericire. Finalul nu cade în melodramă ieftină, ci ridică cazul autentic din care s-a inspirat filmul la o mare frumusețe umană. De altfel, acest temut „rege" al bolilor moderne, cancerul, care face ravagii în secolul nostru, este deseori învins de frumusețea cu care eroii unor filme întîmpină moartea. Astfel de eroi sînt stimulente vii, sînt medicamente spirituale, morale, probabil cu consecințe extrem de bune pentru suferințele reale. Și mă gîndesc nu numai în cazul fericit al „prințesei", ci și la acela al eroinelor din* Love story *sau* Strălucirea soarelui...

— Sau la acela din *Pomul de Crăciun,* unde găsim o altă tulburătoare idee de melodramă. În primul rînd, aici candidatul la moarte prin cancer este un băiețel de 12 ani. Sărmanului părinte nu-i mai rămîne decît, în cele cîteva luni care îi mai rămîn copilului de trăit, să-i împlinească toate dorințele. Băiețelul cere atunci ceva foarte extravagant: să-i aducă un lup. În dragostea lui de viață, de iubire pentru tot ce e viețuitor, el vrea să șteargă calomnioasa reputație de răutate făcută lupilor. Tatăl se furișează la o crescătorie și fură doi pui de lup. Băiețelul îi adoră și cei doi lupi la fel pe el. Peste șase luni, pom de Crăciun. Arborele e imens și luminat și încărcat. Dar în jurul lui nimeni. Doar de undeva se aude un plîns. Un dublu plîns. E urletul de jale a celor doi lupi, care spun pe limba lor (care aici e și a noastră) nedreptatea, uneori, a morții. Atît el cît și tatăl lui au privit pînă în ultima clipă cu toată mîndra, decenta seriozitate, cu toată demna gravitate, acel lucru așa de serios care este moartea.

Scanned with CamScanner

— *Sigur, aici, în filmul lui Terence Young, nu se petrece o sfidare, o vitejească sfidare a morții, ci o acceptare , o înțelegere a ei. Cred că melodramele bune, unde întîlnim sfîșietoarele povești ale semenilor, sînt o dovadă a superiorității omului față de condiția sa efemeră, față de „naturala" moarte, pe care și ființa umană, la rîndul ei, în modul cel mai natural cu putință, o poate omorî, o poate anula..*

— Iată, în filmul maghiar *Joc de pisici...*

— *Tras după piesa omonimă a lui Istvan Orkény, care a fost montată și de teatrul „Bulandra". Regizorul e Károly Makk, care a realizat extraordinarul* Iubire *premiat la Cannes.*

— Da, reia apoi D. I. Suchianu discuția, aprobînd „ca de la sine înțeleasă" informația mea. Eroina e o bătrînă de 70 de ani, care fusese cîndva „cea mai mică" din „frumoasele surori Skallă". Și ea, în loc să se căznească să ucidă trecutul, dimpotrivă, omoară prezentul și preface gloriosul, voiosul trecut într-un „*ewiges nun*", într-un prezent fără sfîrșit. Este aici mai mult decît o „*recherche du temps perdu*", este pur și simplu negarea acelui afurisit timp prezent, care la fiecare clipă moare. Este, mai sus de Proust, moartea morții.

— *Interesant cum concretizați această expresie eminesciană, „moartea morții", pe cazul atîtor felurite filme, pe care le considerați melodrame !*

— Melodrame bune și foarte bune ! Iată acum un alt frumos și melodramatic film : povestea cîntăreței Piaf. Această extraordinară artistă a cunoscut o altă curioasă moarte, afară de aceea care avea s-o răpună mai spre bătrînețe. Nevoia ei turbată de a cînta provenea dintr-o dezolantă infirmitate. Marele său cusur era impulsivitatea. Acțiunile ei erau scurte și explozive ; instantanee și efemere. Fiecare act ucidea pe cele anterioare. Aventurile, simțămintele ei nu durau. Trăirile i se spărgeau, de la sine, în bucăți. Singura acțiune durabilă neîntreruptă era cîntecul. Izbucnirile ei cîntate nu se risipeau, ci se adunau. Da. Se adunau. Fusese botezată Piaf, care în argou înseamnă vrăbiuță. Maică-sa o născuse pe stradă, pe trotuar. *Piaf*. Vrabia, pasărea străzilor și ferestrelor de case, pasărea care adună. Care adună fărîmele de pe trotuar, așa cum puștanca Piaf aduna gologanii de pe pietrele pavajelor. Viața ei explică această luptă prin cînt, război împo-

triva morții de toate zilele. Și cîntecele ei, da, ale Ei, scrise pentru ea, cuprind foarte multă moarte...

— *Și foarte multă desperare. Cîntecele ei sînt ca un strigăt sfîșietor, ca o răscolire demențială exprimată prin glasul artei.*

Cu o asemenea zbatere tragică începe și se termină — continui eu —, unul din cele mai tulburătoare filme *melo* pe care le-am văzut vreodată, filmul lui Claude Lelouch *Edith și Marcel*, inspirat tocmai din povestea adevărată a iubirii absolute, scurte ca un fulger, dar durabile ca o legendă vie, dintre Edith Piaf și Marcel Cerdan, campionul mondial de box al timpului (anii '40). Lelouch a fructificat magistral o armă a melodramei, o „situație tare", aceea a trăirilor demențiale de care era capabilă Piaf, care se dăruia *total*, mînată de într-adevăr, o *impulsivitate fără limită*. Și pentru această iubire a ei pentru Marcel Cerdan, mort într-un accident de avion, s-a dăruit cu disperarea cu care s-a dăruit muzicii, cîntecelor Ei, a căror durată, care tulbură și va tulbura atîtea generații de ascultători, se explică prin *desperarea* cu care ele au fost create, trăite, cîntate. Prin desperarea cu care Ea a luptat împotriva morții de fiecare clipă. Este un caz în care desperarea învinge moartea. Pentru că e o *despérare creatoare*, convertită în artă, în mari momente de frumusețe, de vrajă..

După un moment de liniște, de meditație „preventivă", declanșatoare de gînduri surpriză, D. I. Suchianu vine cu un exemplu de melodramă care, pentru început cel puțin, are darul să mă deruteze. E vorba de un film al lui Francis Ford Coppola, cu Gene Hackman în rolul principal.

— În *Conversația*, un detectiv electronic...

— *...echipat adică cu cele mai moderne mijloace de captare a unei discuții, a unui dialog secret, ca în spionajul economic...*

— Întocmai. Ei bine, acest detectiv e plătit ca să înregistreze o convorbire între un băiat și o fată. Banda trebuie livrată unui șacal milionar. Banda indică net că bossul va ucide pe cei doi tineri. Detectivul nostru e cuprins de oroare. Nu va livra banda. Dar degeaba. Banda i se va fura. Atunci el se va duce personal la locul unde trebuia să moară cei doi tineri. Închiriază o odaie alături de a lor. Aude zgomote, țipete. Se re-

pede acolo. Closetul e plin de sînge. Dar peste cîteva zile află că bossul, ucigașul prezumptiv, fusese, el, asasinat. Iar la înmormîntarea lui zărește pe cei doi tineri teferi ca un ou. Moartea, în tot timpul dramaticei povești, nu numai că plana peste toți, mereu prezentă, mereu înfricoșătoare, dar mai făcea ceva: păcălea, își bătea joc de prevederile omenești.

Interpretate astfel — intervin eu —, și filme ca *Nașul*, ca *Bonnie și Clyde* sînt melodrame pentru că moartea planează permanent asupra eroilor, ca un destin tragic, implacabil. Numai că în asemenea cazuri, moartea are și rol de judecător, de pedepsitor. De aceea, în filmul *Conversația* mi se pare că stratul „melo" e doar un substrat. Coppola a intenționat, prin întîmplările filmului său, întîmplări-pretext, fără importanță de fapt, să facă, cum el însuși a mărturisit într-un interviu, radiografia unei realități noi apărute în viața politică a țărilor occidentale, o realitate infernală, care a și culminat cu „afacerea Watergate" și pe care Coppola a anticipat-o, se poate spune, în filmul său, conceput ca un semnal de alarmă, așa cum procedase înaintea sa Cacoyannis în *Ziua în care vin peștii* sau, mai recent, James Bridges în *Sindromul chinezesc*, care a anticipat în filmul său un eveniment asemănător, explozia unei centrale nucleare ce avea să aibă loc ulterior, la puțin timp, într-un stat american. Deși spectrul morții, al unei morți generale, poate, este tema acestor filme, am putea spune oare că asemenea *documente* cinematografice sînt melodrame?

— Sigur, face D. I. Suchianu, sînt nenumărate momente melodramatice pe care le întîlnim în cutare filme care, ele, nu sînt melodrame, ba chiar din contră, conțin numai elemente interzise în melodramă, ca de pildă: satiră, război, umor, critică socială, critică politică. Pentru că, repet: melodrama se ocupă cu predilecție de *intimități sufletești*. Rușii sînt meșteri în treaba asta. În admirabilul film al lui Gherasimov *Mamă și fiică* (n. b. filmul se numește *Fiice și mame*), o tînără, ajunsă la vîrsta majoratului, deschide scrisoarea lăsată de mama sa, pe care nu o văzuse niciodată.

— *Așa cum în filmul lui Valentin Popov* Întîlnire cu tinerețea, *fiica nu-și văzuse tatăl pînă la maturitate și nici tatăl nu știa că are o fiică, „întîlnirea" debutînd dramatic și terminîndu-se ca o adevărată melodramă.*

Scanned with CamScanner

dar cu final fericit, pentru că e rezolvat de acea Magna Charta a frumuseții omenești care este tandrețea...

— Dar nu o tandrețe oarecare, ci numai așa cum cineaștii sovietici știu s-o facă!... Și cum o aflăm în filmul lui Gherasimov. Așadar, tînăra eroină se duce la Moscova la adresa indicată în scrisoare, unde găsește o doamnă foarte distinsă și de treabă, care însă habar nu avea de toată această istorie, dar care, totuși, va încerca să dezlege misterul. Fata stă la dînsa trei zile, face numai gafe, le spune tuturora...

— *Adică soțului ei și celor două fiice...*

— ...adevăruri supărătoare și pleacă înapoi în nordul Rusiei, unde își avea serviciul. Nu însă fără ca, în acele trei zile, o reală și reciprocă simpatie să nu se fi născut între ea și falsa ei mamă. Mama cea adevărată, care murise pentru ea cînd se născuse, acum murea pentru a doua oară. Totuși, ca o reacție nepremeditată contra acestui joc al morții, ea are o criză de negativitate, cum am scris în cronica mea.

— *„Criză de negativitate" !?*

— Da, criză de negativitate, care o face să povestească camaradelor sale ce minunat fusese primită la Moscova de minunata ei mamă, iar nopțile le va petrece plîngînd, cu capul înfundat în perne.

— *Deci „criza de negativitate" ar fi să te lauzi cu ceva, cînd de fapt acel ceva te doare, să-l arăți în ochii lumii ca pe un lucru frumos.*

— Așa ceva. Dar iată că peste cîtva timp primește o scrisoare de la drăguța femeie de la Moscova, care o anunță că a găsit-o pe adevărata ei mamă, că e soră sanitară și adînc căzută în patima beției. Va fi a treia moarte a maicăi-si. Această mamă, de la început moartă pentru dînsa, iată că renaște pentru a muri a treia oară, înecată în viciu și nefericire. Reacția fetei? O vedem luînd trenul. Pentru a se duce, probabil, la această ultimă mamă, de trei ori moartă, pentru a o salva, poate?

— *Sigur se duce la mama ei, pentru că nu ea îi lăsase scrisoarea în care i se indica o adresă — deși ea ajunge acolo dintr-o coincidență de nume — către o „mamă adevărată"? Nu-i aceasta sugestia că mama sa știa demult de existența ei?*

— Posibil. În tot cazul, filmul ne spune altceva, și anume că paralel cu aceste trei morți există și o naște-

re. Sigură. Tandrețea, sentimentele afectuoase ale falsei mame de la început, în care, de acum, va găsi, orice s-ar zice, dacă nu o adevărată mamă, în tot cazul o adevărată prietenă. Și în fond de ce nu o „adevărată mamă"? Este atîta viață și moarte în această melodramatică poveste încît totul devine posibil.

— *În melodramele bune întotdeauna apare tandrețea, întotdeauna personajele pozitive sînt învăluite de o aură de afecțiune, creată de către regizor și actor, aură care se transmite spectatorului, înnobilîndu-l parcă, „încărcîndu-l" de o bucurie și de o mare dragoste pentru semeni. E un sentiment invers catharsisului care are rol să te „elibereze" de teamă și compasiune.*

— Da, melodrama bună te apropie mai mult de semeni. Și sînt încă multe alte melodrame bune pe care am mai putea să le semnalăm, precum *Elvira Madigan, Camelia, Moartea obosită, Ana celor o mie de zile, L. B. Jones, Ruy Blas, If..., Thérèse Raquin, Femeia zilei, Faraonul, Plimbare prin ploaie, Vrăjitoarea,* versiunea franceză...

— Climate, Drumul către înalta societate... Nopți albe și încă altele.

— *Oameni respectabili, Nora, Șansa, Jane Eyre, Loulou, Femeia nisipurilor, Sechestrații din Altona, Alba Regia, Brățara de granate...*

— Femeia stranie, Maratonul de toamnă, Moscova nu crede în lacrimi, Tess, Sindbad„ Pădurea de mesteceni, Domnișoarele din Wilko și încă...

— *Oglinda cu două fețe, Moulin Rouge, Recoltă la întîmplare, Lumina de gaz, Cléo de la 5 la 7...*

— *Mai toate filmele lui De Sica, Minnelli, Monicelli...*

— În afară de *La grande guerra* (Marele război), care e un caz tipic de film foarte depărtat de genul melodramă și care se termină percutant și răscolitor, cu una din cele mai dramatice scene.

— *Cînd fapta vitejească a celor doi „chiulangii" îi duce pe italieni la victorie...*

— Cînd ei, morți, fără decorații și flori pe piept, primesc defilarea trupelor, a ostașilor biruitori. Este aici o anticipare și o hiperbolă: o evocare superlativă a viitorului soldat anonim, care avea să se numească „necunoscut". Francezii au două cuvinte pentru asta: *inconnu* și *méconnu*. Eroilor noștri li se aplică amîndouă. Această scenă rimează cu una, și ea final de poveste,

Scanned with CamScanner

din admirabila melodramă mexicană : *Camelia.* Eroina este actriță. O vedem pe scenă în rolul ei preferat, în *Dama cu camelii.* Ca și aceasta, ea e condamnată la moarte de o maladie incurabilă. Ca și ea, e despărțită de iubit. Care însă, în seara aceea, se răzgîndește și vine la teatru să-i spună că nu o va mai părăsi niciodată ; i-o spune într-un chip foarte liniștit și foarte dramatic totodată. În scena finală, cînd ea trebuie să moară, pe scenă, în pat, în brațele lui Armand Duval, în acel moment adevăratul ei iubit ia locul actorului, și se repede pe scenă la căpătîiul ei. Ea află vestea pe care i-o șoptește iubitul, primește fericirea și moare cu adevărat. Nu ca în piesă, ci ca în viață.

— *Ca în viața din film.*

— În zadar cortina, în aplauzele torențiale, se ridică și se lasă și iar se ridică de zece ori. Margueritte Gautier, ea, nu va veni la rampă. Și publicul va aplauda cea mai extraordinară performanță actoricească a unei moarte adevărate, moartă pe cîmpul de luptă al artei sale. Nu seamănă asta oare cu cealaltă scenă de melodramă, cu finalul din *La grande guerra ?*

Se pare că D. I. Suchianu vrea să ne oprim aici, la această evocare splendidă a unor mari momente de melodramă. Dar un gînd nu-mi dă pace și nu pot să nu-l întreb :

— *Cinematografia noastră numără melodrame bune ?*

— Da. *Duhul aurului, Dincolo de pod* (dacă s-ar fi respectat mai mult romanul), *Felix și Otilia* și *Alexandra și Infernul.* Atît.

— *Dar aceasta din urmă mi se pare o melodramă proastă. Ca și cele două ecranizări după romanul lui Camil Petrescu,* Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război. *Mai degrabă am cita filmele lui Mărgineanu,* Ștefan Luchian *și* Întoarcerea din iad, *regizor care pare înzestrat pentru melodramă.*

— Dar *și Ștefan Luchian* e ratat. Finalul e de melodramă ieftină. Însă am să-ți dau un alt exemplu de cum se poate rata o melodramă mare, un exemplu de melodramă pe cît de ilustră, pe atît de lamentabilă. O melodramă cu un regizor pe drept cuvînt ilustru (Litvak), cu actori pe drept cuvînt ilustri (Peter O'Toole, Tom Courtney, Omar Sharif, Philippe Noiret și alții de egală valoare). Se numește *Noaptea generalilor.*

Scanned with CamScanner

Mă uit foarte interesat la D. I. Suchianu. Asta a și dorit, cred. Într-adevăr, exemplul său mă pune pe gînduri.

— Acest film este un *model* de melodramă proastă. Ne întrebăm, și cu mine se întreabă cea mai serioasă publicație franceză : *Cinéma*...

Aici, D. I. Suchianu se oprește și îmi spune : „Vezi, domnule, că mi-am notat undeva..."

Încep să caut printre ciornele sale împrăștiate peste tot. Dar tot el e cel care descoperă notița.

— E un articol publicat în numărul 119, pagina 125, din 1967 și care se termină cu cuvintele : „*De qui se moque-t-on ici ?*" Dar iată textul iscălit de Brancourt : „Dacă odată mai mult cuvintele sex și crimă rimează între ele în concepția ecranului american, atunci soarta nefericită a milioanelor de ruși și polonezi (uciși de hitleriști, subliniază D. I. Suchianu) nu servește la altceva decît să justifice această frumoasă rimă. Astfel, distrugerea Varșoviei nu a fost opera unei ideologii, ci treaba unui maniac sexual. De cine oare își bat joc dumnealor aici ?" se întreabă criticul Brancourt. Păi nu-i revoltător ? Cum e posibil să se înghită ideea că toate atrocitățile războiului hitlerist nu sînt decît efectul apariției pe ici, pe colo, a cîte unui general neamț important, care își derivă ciuda și infirmitatea ucigînd întregi populații civile, iar din sînul acestor civili alegînd prostituatele pe care le va tăia domnia sa, personal, cu cuțitul, în bucățele mici de tot ! ? Vina, așadar, nu o poartă bietul guvern hitlerist, ci Jack Spintecătorul ! De altfel, reprezentantul guvernului nazist e arătat aici ca un băiat bun și generos, care caută tocmai să-l demaște pe maniac.

— *Sigur, aveți dreptate.*

Nu trebuie uitat însă — spun eu mai departe — că Anatole Litvak e un produs al sistemului hollywoodian, care transformă orice ideologie în ideologia profitului maxim, a *box-office*-ului. Deși *Noaptea generalilor* e coproducție franco-engleză, pare făcut în manieră americană, avînd o distribuție internațională. În acest sens, nu cred că Litvak a vrut într-atît să generalizeze „cazul" prezentat în film, cît mai ales să melodramatizeze o „situație tare", să facă „spectacol" din lucruri atît de serioase. Cazul de paranoia descris, acea „rimă

Scanned with CamScanner

de sex și crimă", poate fi tot atît de bine aplicat însuși cinematografului occidental, unui anume tip de cinema, care prin astfel de filme își bate joc în fond de spectatorul de bunăcredință! Nemaivorbind de denaturarea adevărului istoric! Este o stratagemă aici, desigur, care trebuie continuu demascată. Stratagema unui anumit mod capitalist de a înțelege cinematograful, rolul său, și de a-l generaliza. Mă gîndesc la un alt exemplu asemănător, mai recent, la filmul lui Sam Peckinpah *Crucea de fier (Cross of Iron)*, inspirat dintr-un cunoscut roman, unde se încearcă, tot cu mijloace de cel mai înalt profesionalism, să se „justifice" atrocitățile naziste, să se facă dintr-un ofițer hitlerist un „erou", un „mit". Bineînțeles că denaturarea prin forme cinematografice atît de spectaculoase a unor realități de tristă amintire, ca și denaturarea acțiunilor neonaziste, de pildă, ale forțelor extremiste, care se folosesc de Mafia și de violența ei, chiar dacă, să spunem, e făcută de dragul spectacolului, al efectului comercial, nu înseamnă că nu are și un efect secundar primejdios, cu consecințe incalculabile, acela de a denatura însăși conștiința spectatorului de rînd, de a-i influența în rău voința, conduita. Mai ales că această politică subversivă, propagandistică se traduce pur și simplu printr-o politică de distribuție: eroul negativ trebuie să fie întruchipat de mari vedete, de actori îndrăgiți, de modele foarte populare, cum este monstrul creat în chip remarcabil de Peter O'Toole în *Noaptea generalilor!*

— Însă vreau să spun că monstruozitatea face mai bun menaj cu naivitatea cea mai prostească. Vedem, de pildă, cum o fiică de general nazist conversează cu o damă de local, care nu-i ascunde că e machizardă.

— *Adeptă a „machismului"?*

— Da. Sau îl vedem pe un șef nazist (Omar Sharif), băiat bun de pus la rană, spunîndu-i șefului poliției (Philippe Noiret) că îl știe că e și el machizard, dar nu-i face nimic, ci din contră îi salvează 2—3 prizonieri din lagăr. În schimb, domnul polițist îi șoptește nazistului o mică informație destul de interesantă. E vorba de faimosul atentat cu bombă împotriva Führerului, la care informație șeful nazist zice „merci". Filmul mișună de rizibile neverosimilități în slujba unei pofte de melodramă proastă. Și totuși, acel sinistru personaj, Jack Spintecătorul, ar putea fi bine folosit în dramă. Așa a făcut cu

Scanned with CamScanner

succes Pabst în *Cutia Pandorei*. Dar mai ales așa a făcut marele poet Verhaeren, al cărui poem *La dame en noir* poate fi unul din cele mai melodramatice scenarii de film.

Aici simt nevoia să-i mărturisesc lui D. I. Suchianu că am văzut recent un film argentinian, unde era numai un Jack Spintecătorul, ci șapte, un monstru mai monstru decît celălalt, care puneau la cale, nici mai mult nici mai puțin, decît o lovitură de stat. Filmul se numește *Cei șapte nebuni*. De altfel nebunia, unul din elementele predilecte ale melodramei, este cultivată foarte des de cineaștii argentinieni. Multe din filmele lor sînt structurate pe stări paroxistice, au la bază cazuri patologice, atmosfera e dominată de o frenezie demențială, semănînd a sanatoriu, și chiar este de senatoriu, ca în alt film intitulat simbolic *Insula*, al unui cunoscut cineast dealtfel, Alejandro Doria. Sînt filme ciudate, melodrame ciudate, care se nasc din acea „poftă de melodramă proastă", proprie cinematografiei indiene în primul rînd, din acea „poftă de lacrimogen", hrănită de situații senzaționale, de cazuri-limită, de fapte incredibile, de stări anormale, angoasante, de tot felul de atrocități. Căci o melodramă, cum spuneați, se ocupă de intimități sufletești, terminîndu-se în speranță, în tandrețe. Monștrii și monstruozitatea nu pot constitui substanța melodramelor bune, „tandrețea" unui monstru este rizibilă, ca în naivul *Yeti*, sau este înfiorătoare, diabolică, așa cum e aceea a lui Richard al III-lea cînd o „cucerește" pe Anne, soția regelui ucis de el.

— Într-adevăr, într-o melodramă bună monștrii nu au substanță dramatică. Iată, unul din cei mai ilustri autori de melodramatice povești (deși cu bază polițistă), Hadley Chase, are un roman tradus în franțuzește cu titlul *La Culbute*, unde e vorba, la început, de un general american care roagă pe un caporal să conducă automobilul și să-l aștepte în fața casei unde dumnealui taie în felii trupul unei prostituate și dă vina pe caporal.

— *Ca în* Noaptea generalilor ! *exclam eu.*

— În restul de 300 de pagini, nu mai e vorba de general, ci de teribilele peripeții ale bietului caporal osîndit toată viața să se ascundă în fața unei condamnări

Scanned with CamScanner

capitale sigure. Toate acestea pentru a semnala nu numai plagiatul lui Litvak...

— *Deşi* Noaptea generalilor *e o adaptare după romanul lui Hans Helmut Kirst...*

— ...dar şi faptul că într-o melodramă bună rolul monştrilor e cel mult acela de punct de plecare anecdotic pentru dramele viitoare. Iată *„pour la bonne bouche"*, ca desert, un verdict al unui forum foarte simandicos : C.C.R.T., adică Comitetul de critică de la radio şi televiziunea franceză, care a întocmit următoarea fişă-verdict : „General german, fanatic, impasibil, lipsit de simţul vinovăţiei, cu reacţii adeseori curioase". Aşadar, faptul că „adeseori" domnia sa decupează trupul unei femei în fragmente mai mici, asta se numeşte „reacţie curioasă".

Şi D. I. Suchianu rîde, rîd şi eu, ca o reacţie firească la o atare „reacţie curioasă". Ne oprim aici cu discuţia despre melodramă. Despărţirea este afectuoasă, plină de tandreţe, ca de obicei. Dacă D. I. Suchianu a fost mereu aşa cum îl simt eu acum, cum îl ştiu de cînd am început să scriem această carte, atunci el poate fi numit întruchiparea tandreţei.

Scanned with CamScanner

ÎN LOC DE EPILOG :

DESPRE „ACTRIȚELE DE FOR INTERIOR"

O ultimă convorbire cu D. I. Suchianu

La 2 septembrie ar fi împlinit 90 de ani. Dar, din noaptea de 17 spre 18 aprilie, D. I. Suchianu și-a început *povestea bis* a vieții, moartea fiind pentru el nu un capăt, ci un început de drum, o poveste cu caracter secret, a cărei echivalență pe pămînt nu o pot crea decît literatura, arta. Teoretician și născocitor al atîtor idei inedite, tip de enciclopedist, model de tinerețe fizică și spirituală (a înotat și schiat pînă acum cîțiva ani, a scris pînă în cea din urmă clipă, ultima cronică apărîndu-i în *România literară* în chiar ziua ce a urmat morții lui), „Domnul Cinema", cu i se spunea printre confrați, nu a mai putut supraviețui decît un an sfîrșitului tragic al uneia dintre fiicele sale, pe care a iubit-o mai mult decît pe sine și pe care mi-o evoca deseori cu lacrimi în ochi, aceste momente fiind cele mai covîrșitoare pe care le-am trăit în preajma să, în cadrul *convorbirilor* noastre.

Am avut marea șansă să-l studiez pe acest adevărat *Om-spectacol*, cum l-a numit Ionel Teodoreanu, pe ultima sută de metri, cum se spune. Într-adevăr, așa cum l-au descris și alții care l-au cunoscut îndeaproape, unii de pe vremea cînd colabora la ***Viața românească*** de odinioară, pe care, din 1940, iar din 1944, alături de Ralea, a condus-o cîțiva ani, D. I. Suchianu a fost un om de o vioiciune fizică și spirituală fără egal, un om total, a cărui rațiune de a fi era spectacolul comunicării, dovadă natura orală a scrisului său.

În loc de alte dezvăluiri însă, cred că cea mai bună evocare este să-i dau cuvîntul lui D. I. Suchianu însuși, transcriind o convorbire pe una din cele mai dragi teme ale lui : actrițele de film.

Scanned with CamScanner

— Ce schimbări credeți că a înregistrat arta filmului grație artistelor de film?

— E o mare deosebire între actriță și bărbatul actor. De-o bucată de vreme, arta cinematografului e într-un oarecare declin. Se fac și filme bune, dar nu în cantitatea de pînă acum. Niște actrițe de cinema se plîng că nu li se acordă importanță intelectuală și doar ele sînt cele care schimbă, inovează, fac revoluție, răstoarnă estetica filmului. Una este Greta Garbo, care în viața ei n-a primit sfaturi de la nimeni, care a făcut numai filme bune și le-a impus Hollywoodului. Și toți care au lucrat cu ea o lăsau să facă ce voia, pentru că ea găsea soluția cea mai bună. Altceva. Filmele ei n-au fost o afacere, filmele ei au coborît sub linia roșie a *box-office*-ului, dar marii producători au tăcut din gură. Și știi de ce? (Așteaptă o clipă, privindu-mă cu ochii lui zîmbitori și inteligenți, deschiși spre lume ca o stare a curiozității înseși). Pentru că au considerat că reclama pe care Greta Garbo o face filmului și Hollywoodului este atît de importantă încît recuperează înzecit deficitele financiare ale filmelor sale...

— Se spune că ea ar fi creația lui Maurice Stiller, care a descoperit-o.

— Da, dar ea este creația propriei sale inteligențe, propriului său talent. Ca și Marlene Dietrich, o altă mare actriță care a inovat limbajul filmului și pe care a descoperit-o von Sternberg, care era un teribilist...

— Ați dedicat o carte Marlenei Dietrich, ca și o alta Vedetelor filmului de odinioară...

— Sternberg zicea că „Marlene face ce spun eu. Eu sînt Marlene". Da, ăsta era Sternberg. A făcut zece filme în șir, foarte originale, însă stricate, pentru că teribilismul le omora; a sărit peste cal. Filme care aveau miez genial ajungeau tîmpite. Cu Sternberg nu se putea discuta. Era așa de înfumurat încît nu primea sfaturi. Și a apărut Marlene. Marlene era dintr-o familie nobilă prusacă. Era o excelentă pianistă. Avea idei foarte originale cu privire la cîntecele din filme. Cîntecele ei sînt unu și unu. Și astăzi sînt șlagăre. Sînt valoroase prin cuvintele lor. Au sensuri teribile. Ideea care le animă este identitatea eroinei cu iubirea. Marlene le aranja pe note. Era de o cultură colosală. Dovadă că tot ce a făcut ea e ceva nemaipomenit. A expulzat cele zece filme ieftine ale lui Sternberg și a venit cu

Scanned with CamScanner

inteligența sa. Ea sugera niște detalii fine, intelectuale, subțiri, care transformau mitocăniile în artă. Introducea perle pe furiș, fără să bage de seamă Sternberg. El mitocăniza filmul, iar ea îl intelectualiza.Prin grația a 4—5 secvențe îl înnobila, transforma teribilismul într-un fel de exagerare shakespeariană.

— *Și totuși, ceva comun aveau!*

— Da, erau niște meșteșugari nemaipomeniți. Nu s-a găsit monteuz mai ingenios, electrician, mașinist, operator, sunetist mai grozav ca Sternberg. El poseda toate meseriile care țin de echipa de filmare. Toate meseriile secundare le făcea Sternberg. Și Marlene a învățat de la el. În șase ani, Marlene a făcut zece filme geniale, șterpelindu-i tehnica și înăbușind, strivind, desființînd momentele de prost gust. Filmele ei sînt de o originalitate unică. Cînd Marlene a simțit că Sternberg o ia razna de tot, l-a părăsit. De atunci Sternberg n-a mai făcut filme bune. A făcut filme huiduite...

— *Care-i secretul reușitei unui film?*

— Să se dea importanță intelectuală actriței. Pînă la Garbo, Dietrich, filmele hollywoodiene erau perfecte, dar aveau un cusur: nu aveau inteligență feminină. Hollywoodul a ghicit sistemul de a face filme așa cum se fabrică o mașină. Prima calitate a unui film este să îmbine *scenariul de temă* cu *scenariul de subiect*. Ei fac acest lucru perfect, așa cum Ford își fabrică mașinile. Au luat cele două scenarii și le-au sudat. Toate filmele lor perfecte sînt pe bază de acord, de îmbinare, de angrenare a celor două scenarii..

— *Adică sînt făcute după „codul Hays", după principiile star-sistemului.*

— Însă le lipsea ceva: n-aveau baza shakesperiană a actrițelor inteligente, Garbo, Dietrich, care le-au adus talentul înnăscut, cărora li s-au adăugat apoi Bete Davis, Ingrid Bergman, Shirley McLaine... Ți-aduci aminte de French-Cancan?

— *Filmul lui Jean Renoir, cu Jean Gabin?*

— Nu, varianta hollywoodiană. Americanii au mobilizat aici cîteva mari vedete, în frunte cu Maurice Chevalier, Louis Jourdan, Frank Sinatra... Dar fără Shirley McLaine, filmul n-ar fi avut nici o strălucire. Ea îi dirijează. E patroana cabaretului și ei sînt elevii care ascultă, iar McLaine e profesorul care dirijează. Acum 25 de ani, cînd a fost făcut, filmul a bătut toate

Scanned with CamScanner

recordurile. Dar nu demult au realizat un *remake*, copiindu-l întocmai. Pentru că, după un pătrar de veac, filmul şi-a păstrat toată prospeţimea, toată originalitatea. Pentru actorii masculini a fost filmul lor cel mai bun şi este şi astăzi.

— *Ce face posibilă introducerea elementelor de originalitate într-un sistem atît de marcat industrial?*

— Actorul hollywoodian este plasat într-un cadru obiectiv, care nu-i al lui, este băgat gata într-o categorie: filmul istoric, fantezist, poliţist, comedie... El vine numai cu talentul lui... Originalitatea de aici apare... Sînt vreo 80 de filme unu şi unu, restul e maculatură. Şi sînt vreo cinci echipe care, pe lîngă realizarea prin juxtapunere a celor două scenarii, cînd ieşeau acele filme perfecte de tip hollywoodian în epoca de culminaţie a cinematografului (anii 1930—1950), ele au adăugat ceva nou, fără să-şi dea seama boşii Hollywoodului: inteligenţa feminină şi interdicţia de a scotoci forul interior. Acest *for interior* trebuie să-l descopere spectatorul. N-ai voie să-l comentezi. Şi eliberarea de această interdicţie se datorează unor mari actriţe care, la sfîrşitul filmului, ne dezvăluie ce se petrece în gîndul lor, în forul lor interior. Aşa fac Garbo, Marlene, Bette Davis, Katherine Hepburn, care sînt actriţe de for interior.

— *Opuse unor actriţe de tip Brigitte Bardot, Raquel Welch etc. care sînt „actriţe de ambalaj", exterioare, cu „forul interior" la vedere!...*

— Actriţele de for interior, care lucrau în secret, nu divulgau arta creaţiei, sînt foarte puţine. Din trei mii de filme puteai extrage 5—10 filme în care vedeai o actriţă de acest gen.

— *În filmul românesc, avem vreo actriţă de for interior?*

— N-avem. Irina Petrescu ar fi putut fi. A fost un film extraodinar, pe care l-a ratat regizorul, *Răutăciosul adolescent*, după Nicolae Breban, în care Irina Petrescu sugera ceva de acest tip... Actriţa de for interior lucrează — în secret —, chiar faţă de ea însăşi. Căci prima condiţie a unei mari actriţe e să joace sincer, onest, să nu fie cacealma. De-aia e interzis să-i pui pe actori să facă precum Proust sau Anatole France, adică să-l pui pe actor să declare că-i onest şi nu spune minciuni.

Scanned with CamScanner

— Și totuși, tehnica analizei, a forului interior, a personajului care se spovedește, a dat mari valori. De pildă, de la Adela *și pînă la ultimul roman al lui Marin Preda, proza românească e plină de o serie de romane-confidență remarcabile.*

— De aia tehnica asta trebuie interzisă, pentru că e dificilă, se ratează dacă nu ești talentat.

— Dar poezia nu este arta forului interior, a sincerității totale ?

— De aia sînt puține poezii lirice profund interiorizate, încolo, toate sînt declarații pe cuvînt de onoare. Uite una din prima categorie.

Și D. I. Suchianu începe să recite, cu vocea sa inimitabilă, *La cloche felée* a lui Baudelaire, poetul pe care, alături de Eminescu și Arghezi, l-a iubit și tradus cel mai mult. E într-o vervă deosebită. Și, ca spectacolul să fie complet, acum, la despărțire, conducîndu-mă spre ieșire, îmi cîntă o melodie dintr-un film cu Marlene Dietrich...

Text apărut în revista *Argeș*, nr. 5 (mai) 1985

Scanned with CamScanner

D. I. Suchianu

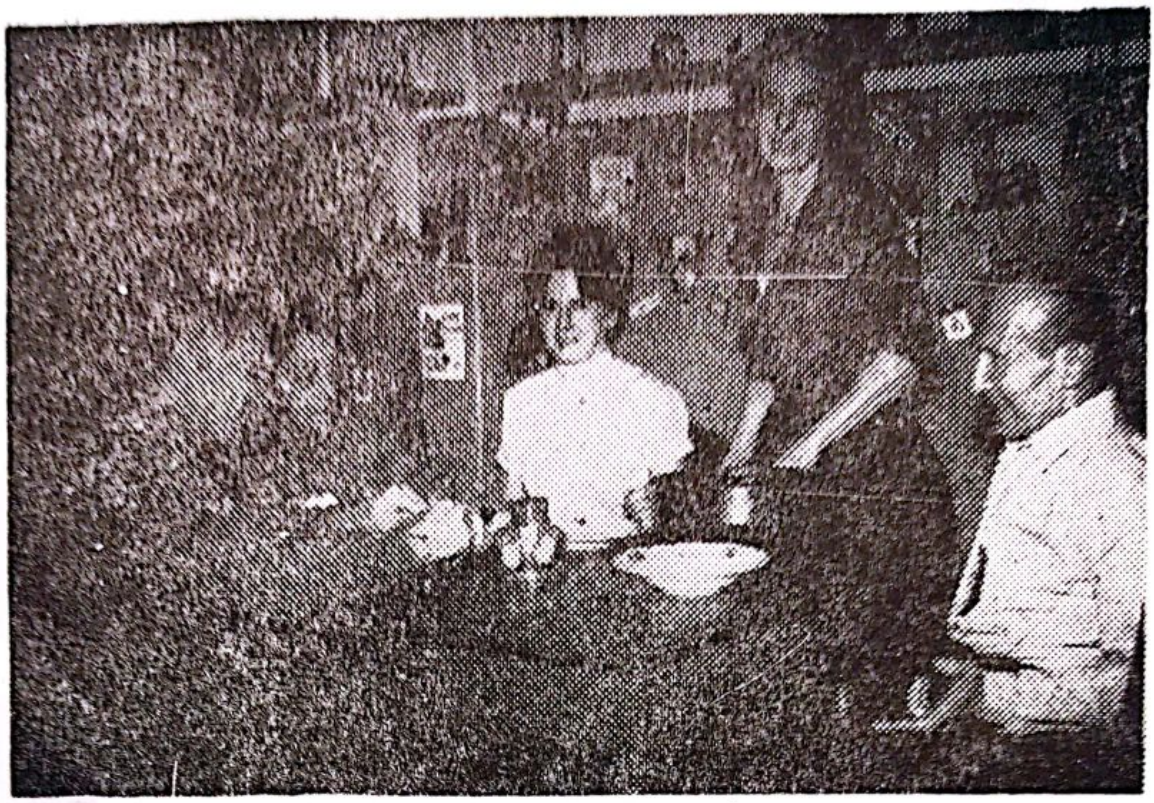
Scanned with CamScanner

Tatăl (Ion Suchianu, ultimul din dreapta) și D. I. Suchianu (copilul în pantaloni scurți)

Mama (Lelia Suchianu)

Soția (Florica Suchianu)

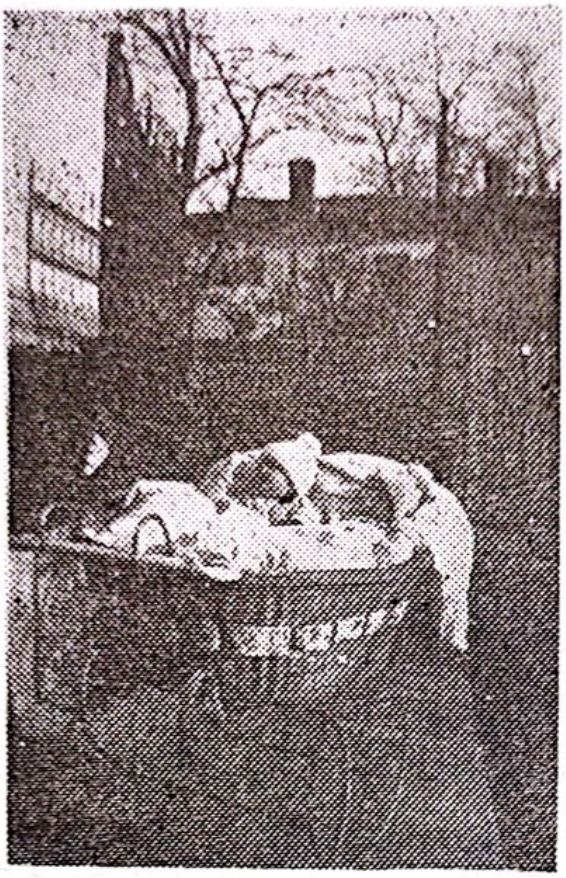
Scanned with CamScanner



D. I. Suchianu, soția
și cei trei copii

În armată (primul
din stînga)

Scanned with CamScanner



D. I. Suchianu cu gemenii săi

D. I. Suchhanu cu fiica cea mare

Scanned with CamScanner

D. I. Suchianu magistrat, 1939

Scanned with CamScanner

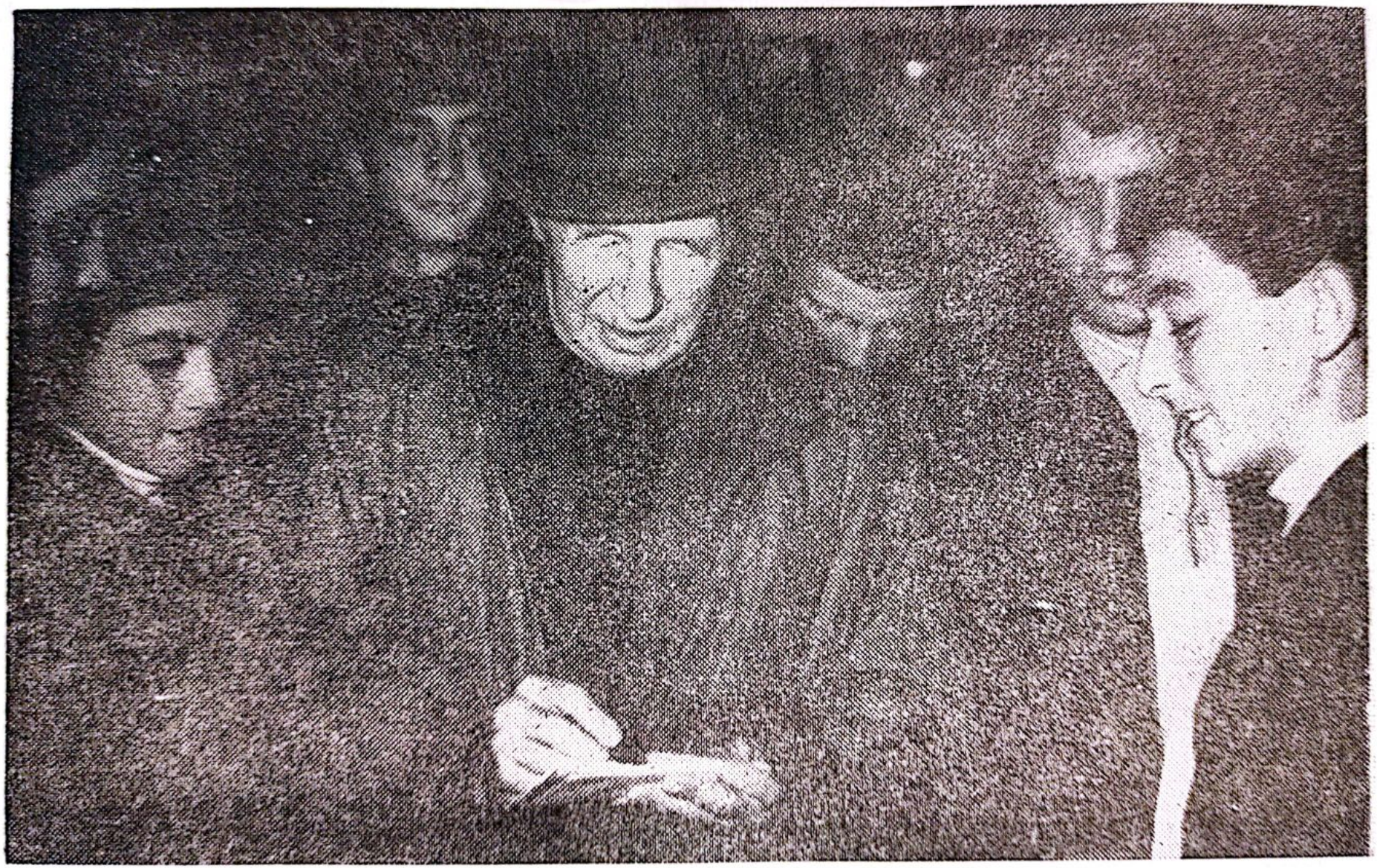
D. I. Suchianu la 25 de ani

D. I. Suchianu la 40 de ani

Scanned with CamScanner

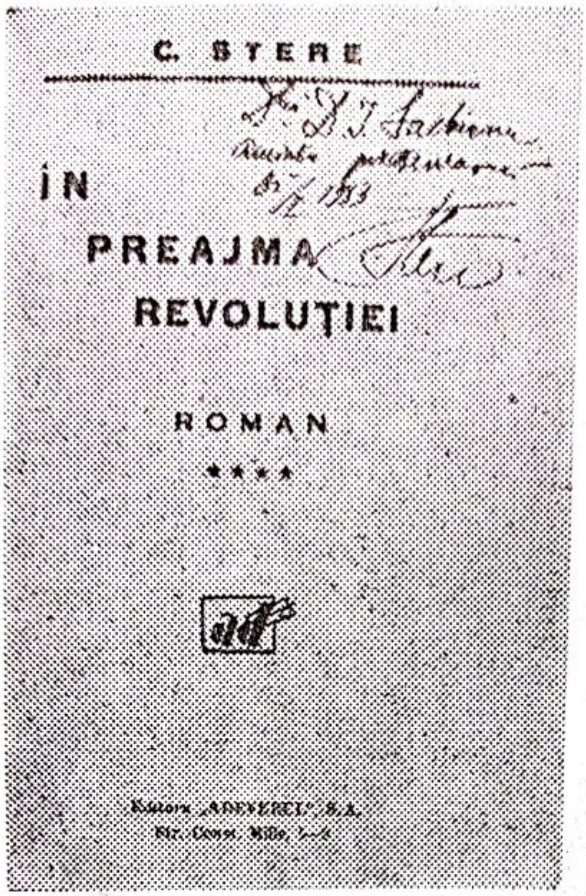
D. I. Suchianu în postură de actor *(Un film cu o fată fermecătoare, 1967)*

Scanned with CamScanner

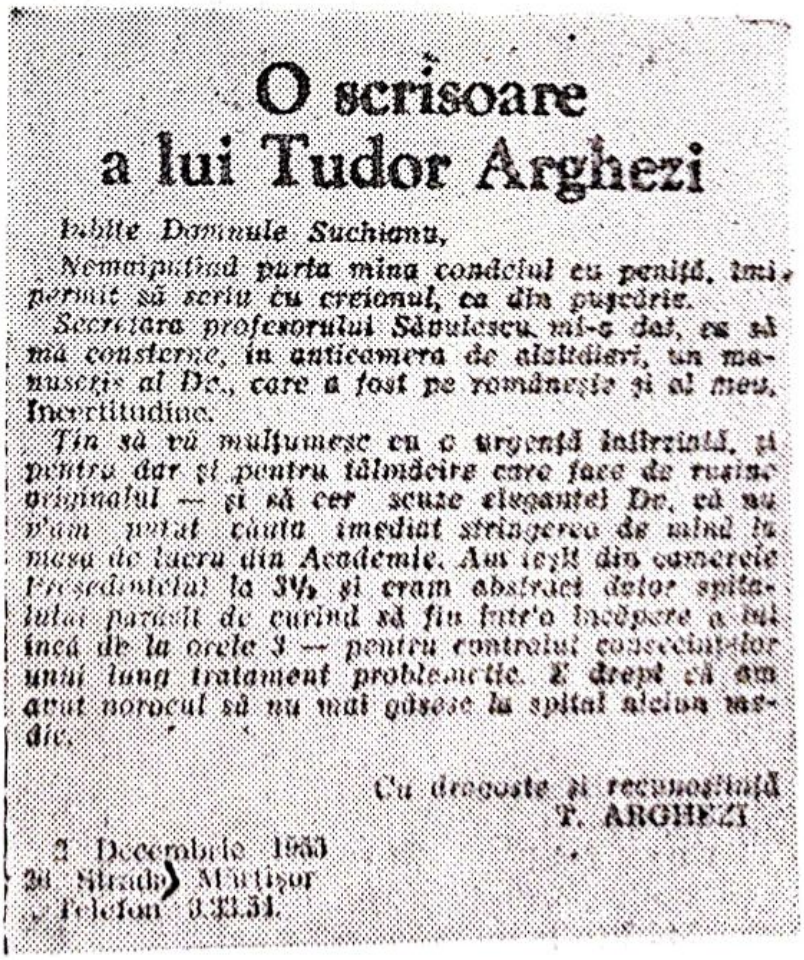


D. I. Suchianu în mijlocul tinerilor

Scanned with CamScanner



Dedicație a lui C. Stere pe vol. IV al romanului său *În preajma revoluției*



O scrisoare a lui Tudor Arghezi

Iubite Domnule Suchianu,

Nemaiputînd purta mîna condeiul cu peniță, îmi permit să scriu cu creionul, ca din pușcărie.

Secretara profesorului Săvulescu mi-a dat, ca să mă consterne, în anticamera de alaltăieri, un manuscris al Dv., care a fost pe românește și al meu, Incertitudine.

Țin să vă mulțumesc cu o urgență înfrîntă, și pentru dar și pentru tălmăcire care face de rușine originalul — și să cer scuze elegantei Dv. că nu v'am putut căuta imediat strîngerea de mînă la masa de lucru din Academie. Am ieșit din camerele Președintelui la 3½ și eram abstract dator spitalului părăsit de curînd să fiu într'o încăpere a lui încă de la orele 3 — pentru controlul consecințelor unui lung tratament problematic. E drept că am avut norocul să nu mai găsesc la spital niciun medic.

Cu dragoste și recunoștință
T. ARGHEZI

2 Decembrie 1953
26 Strada Mărțișor
Telefon 3.33.51.

Recunoștința lui Tudor Arghezi pentru tălmăcirea poemului Incertitudine

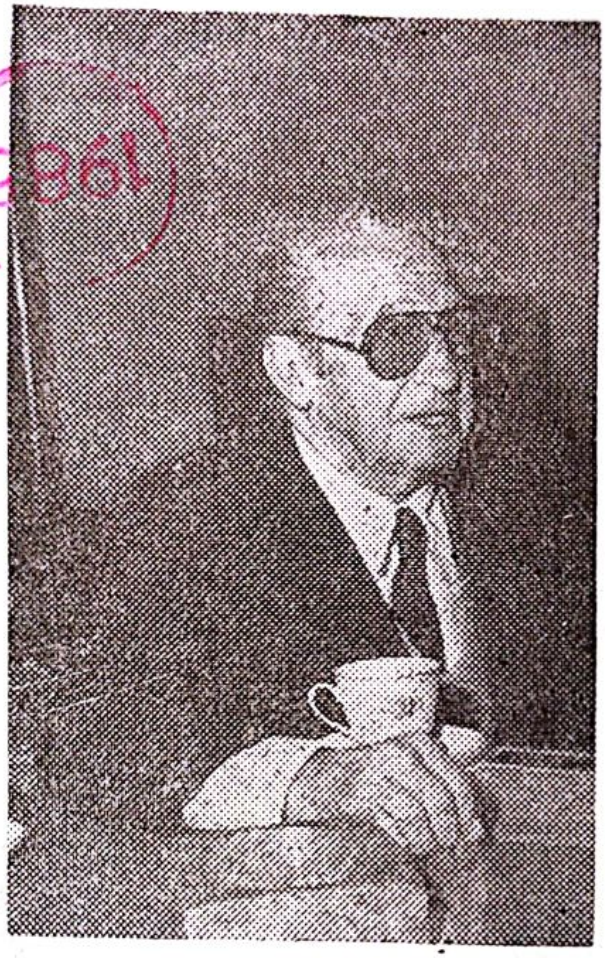
Cu Şerban Cioculescu, Virgil Carianopol şi Emil Şerghe

Cu Ion Bănuţă, Vlaicu Bârna, Emil Botta (la Mărţişor)

Scanned with CamScanner

D. I. Suchianu la 80 de ani

Scanned with CamScanner



D. I. Suchianu in 1979

Scanned with CamScanner

In seria „Memorialistică" au apărut

T. Maiorescu	— **Jurnal,** 6 vol.
N. Iorga	— **O viață de om, așa cum a fost**
Gala Galaction	— **Jurnal,** 3 vol.
Valeriu Braniște	— **Amintiri din închisoare**
Demostene Botez	— **Memorii,** 2 vol.
Anton Holban	— **Pseudojurnal**
Henri H. Stahl	— **Amintiri și gînduri**
Ioan Massoff	— **Între viață și teatru**

Urmează să apară

T. Maiorescu	— **Jurnal,** vol. VII

Lei 12

Scanned with CamScanner